



Heiko Berner

Photo-Illustrations for Thomas
Bernhard's *A Child*

Fotografische Illustrationen zu
Thomas Bernhards *Ein Kind*

ed. by Ernest Schonfield and Katya Krylova

Heiko Berner

Photo-Illustrations for Thomas
Bernhard's *A Child*

Fotografische Illustrationen zu
Thomas Bernhards *Ein Kind*

ed. by Ernest Schonfield and Katya Krylova

School of Modern Languages and Cultures
University of Glasgow

2019

Photographs copyright © 2019 Heiko Berner.

Texts copyright © 2019 the respective authors and editors: Heiko Berner, Byron Spring, Ernest Schonfield, Katya Krylova.

ISBN: 978-0-85261-968-1

Published by the School of Modern Languages and Cultures, University of Glasgow, 2019.

Exhibition catalogue for the photo exhibition by Heiko Berner in June 2020 at the Goethe-Institut Glasgow, alongside the conference 'Thomas Bernhard: Language, History, Subjectivity', organized by Katya Krylova (University of Aberdeen) and Ernest Schonfield (University of Glasgow), 11-12 June 2020.

Thomas Bernhard's *Ein Kind* is copyright:

© 1982 Residenz Verlag GmbH
Salzburg – Wien

Quotations from *Ein Kind* are used here with the kind permission of Residenz Verlag.

Published with the support of the Goethe-Institut Glasgow



and the Histories and Subjectivities Research Cluster, School of Modern Languages and Cultures, University of Glasgow



The Thomas Bernhard conference is also supported by the Ingeborg Bachmann Centre for Austrian Literature and Culture at the Institute of Modern Languages Research, London:



Contents / Inhalt

Abbreviations / Abkürzungen	4
Heiko Berner	
Foreword	5
Vorwort	7
Heiko Berner	
Places and Movement in Thomas Bernhard's <i>Ein Kind</i> : Features of a Narrative Identity	9
Orte und Bewegung in Thomas Bernhards <i>Ein Kind</i> : Merkmale einer narrativen Identität	17
Ernest Schonfield	
The Family Spectacle in Thomas Bernhard's <i>Ein Kind</i>	25
Das Familienspektakel in Thomas Bernhards <i>Ein Kind</i>	31
Byron Spring	
Topography of a Relationship: Thomas Bernhard's <i>Ein Kind</i>	37
Topographie einer Beziehung: Thomas Bernhards <i>Ein Kind</i>	43
Heiko Berner	
Photo-Illustrations for Thomas Bernhard's <i>A Child</i>	49
Fotografische Illustrationen zu Thomas Bernhards <i>Ein Kind</i>	49
Contributors / Mitwirkende	95

Abbreviations / Abkürzungen

Abbreviations refer to the following editions:

- EK Thomas Bernhard, *Ein Kind*. Salzburg: Residenz Verlag, 1982.
- W Thomas Bernhard, *Werke*, vol. 10: *Die Autobiographie*. Ed. by Martin Huber and Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- GE Thomas Bernhard, *Gathering Evidence: A Memoir*. Trans. by David McLintock. London: Vintage, 2003.

Quotations from *Ein Kind* are copyright:

© 1982 Residenz Verlag GmbH
Salzburg – Wien

Foreword

Thomas Bernhard's *Ein Kind (A Child)* begins with the departure of the eight-year-old narrator with the Steyr-Waffen bicycle that belongs to his guardian. Initially full of euphoria, he tries to ride the 36 kilometers from Traunstein to Salzburg, but has to give up after just under twenty kilometers with a broken chain and – meanwhile it is night – return on foot. This picture, like a prologue, contains the whole emotional range that the child experiences in the text: the courage to act, feelings of triumph and of failure, the need to impress the grandfather, fear of the mother's reaction. Here the bicycle is a technical means and at the same time a symbol of external and internal movement.

The series 'Photographic Illustrations to Thomas Bernhard's *A Child*', produced between 2008 and 2013, shows the locations of this child's biography in the order in which they are arranged by the narrator. The series foregrounds objects, buildings and landscapes that are mentioned in the text. Some of the pictures are rich in details that refer to the text. Others, on the other hand, leave empty spaces; they remain without 'punctum', as Roland Barthes would put it. They are more like theatre scenery or backdrops that can be filled in fictitiously with the help of the accompanying text passages.

The series simulates a documentary style through its use of black and white, but it is composed aesthetically. For one thing, all the shots were taken in autumn and winter to accord with the mood of the text. For another thing, the photographs cannot show these things at the time the text refers to them, i.e. the 1930s and 40s. Rather, they play with the temporal levels 'then' and 'now', and in this way they aim systematically just alongside the plot of the story; they are, intentionally, a series of near misses. It thus becomes clear that the photos do not try to capture Bernhard's real life story, instead they remain distanced from it. So if there is a reference, it is the fiction of the artistic work.

The exhibition catalogue shows the entire series of 22 photographs and the cover photograph of a Steyr-Waffen bicycle. This was – in contrast to the depiction in the text – not photographed on the drive from Traunstein to Salzburg, but is located next to 'the cellar', the grocery in the Lehen district of Salzburg where the sixteen-year-old Bernhard was trained as an apprentice. This staging breaks with supposed authenticity. Thus, the photos adopt a stylistic device that Bernhard himself practices in the text: time and again he deviates from real-life data in his autobiographical narration.

The catalogue has an additional purpose: it not only reproduces the photographs, but also takes them as an opportunity for an academic discussion of the text.

The illustrations are preceded by three contributions that deal with *Ein Kind* from literary and educational points of view. The first article, 'Locations and Movement in Thomas Bernhard's *Ein Kind*' by Heiko Berner uses a methodology derived from biographical research. The focus here is on the protagonist's personality development and how he finds new ways of acting, which he has to test in new situations in his life. In his contribution 'The Family Spectacle in Thomas Bernhard's *Ein Kind*', Ernest Schonfield interprets the story as a dramatic staging, connecting this with Bernhard's subsequent development as a writer. Finally, Byron Spring analyses Bernhard's textual language in 'Topography of a Relationship: Thomas Bernhard's *Ein Kind*' and notes parallels between the grandfather's speech and Bernhard's later writing style.

All texts and quotations appear here in both English and German. The bilingual format of this catalogue is in accordance with the context in which it appears: Bernhard wrote his works in German; and the exhibition of the photo series will be shown in June 2020 at the Goethe-Institut Glasgow to accompany the academic conference 'Thomas Bernhard: Language, History, Subjectivity', organized by Ernest Schonfield (University of Glasgow) and Katya Krylova (University of Aberdeen).

Heiko Berner

Salzburg, November 2019

Vorwort

Thomas Bernhards *Ein Kind* beginnt mit dem Aufbruch des achtjährigen Erzählers mit dem Steyr-Waffenrad seines Vormunds. Er versucht voller Euphorie die 36 Kilometer von Traunstein nach Salzburg zu radeln, muss aber nach knapp zwanzig Kilometern mit gerissener Kette aufgeben und – mittlerweile ist es Nacht – zu Fuß zurückkehren. In diesem Bild ist, gleich einem Prolog, die ganze emotionale Bandbreite angelegt, die das Kind in der Erzählung durchlebt: der Mut zum Handeln, das Gefühl des Triumphs, das Bedürfnis, dem Großvater zu imponieren, das Scheitern, die Angst vor der Reaktion der Mutter. Das Fahrrad ist hierbei technisches Mittel und zugleich Symbol äußerer und innerer Bewegtheit.

Die Serie „Fotografische Illustrationen zu Thomas Bernhards *Ein Kind*“, entstanden zwischen 2008 und 2013, zeigt die Orte dieser Lebensgeschichte des Kindes in der Reihenfolge, in der sie der Erzähler selbst ordnet. Sie rückt Gegenstände, Gebäude und Landschaften, die im Text erwähnt werden ins Zentrum. Einige der Bilder sind reich an Details, die auf den Text referieren. Andere dagegen lassen Leerstellen, bleiben ganz ohne „punctum“, wie Roland Barthes es nennen würde. Sie gleichen eher Theaterkulissen, die entlang der begleitenden Textpassagen fiktiv gefüllt werden können.

Die Serie simuliert durch ihre Ausarbeitung in schwarz-weiß einen dokumentarischen Stil, ist dabei aber ästhetisch überformt. Zum einen wurden alle Aufnahmen im Herbst und Winter gemacht, um die Stimmung des Textes zu erhalten. Zum anderen zeigen sie die Dinge nicht – und können dies auch nicht! – in der Zeit der Handlung, also den 1930er und 40er Jahren. Vielmehr spielen sie mit den zeitlichen Ebenen „früher“ und „heute“ und treffen auf diese Weise systematisch immer knapp an der Handlung vorbei. Damit wurde schon deutlich, dass die Fotos nicht versuchen, die reale Lebensgeschichte Bernhards einzufangen, sondern sie bleiben distanziert. Wenn es also eine Referenz gibt, so ist es die Fiktion des dichterischen Textes.

Der Ausstellungskatalog zeigt die ganze Serie von 22 Fotografien und der vorgelagerten Aufnahme eines Waffenrads. Dieses wurde – anders als im Text erzählt – nicht auf der Fahrt von Traunstein nach Salzburg fotografiert, sondern befindet sich direkt neben „dem Keller“, dem Laden, in dem Bernhard später seine Ausbildung im Salzburger Stadtteil Lehen machte. Auch diese Inszenierung bricht mit vermeintlicher Authentizität. Damit folgen die Fotos einem Stilmittel, das auch Bernhard selbst im Text praktiziert: immer wieder weicht er in seiner autobiografisch angelegten Narration von seinen realen Lebensdaten ab.

Der Katalog hat aber noch einen weiteren Anspruch: Er reproduziert nicht nur die Bilder, sondern nimmt sie auch zum Anlass für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text.

Den Bildern vorgelagert sind drei Beiträge, die sich aus literatur- und aus bildungswissenschaftlicher Sicht mit *Ein Kind* auseinandersetzen. Der erste Artikel, „Orte und Bewegung in Thomas Bernhards *Ein Kind*“ von Heiko Berner, wendet eine Methode an, die aus der Biografieforschung stammt. Im Zentrum stehen hier die Persönlichkeitsentwicklung und neue Handlungsweisen des Protagonisten, die er in immer wieder neuen Lebenssituationen erproben muss. Ernest Schonfield fasst in seinem Artikel „Das Familienspektakel in Thomas Bernhards *Ein Kind*“ die Geschichte als theatralische, dramatische Inszenierung auf und plausibilisiert mit dieser Beobachtung die spätere Entwicklung Bernhards hin zum Schriftsteller. Byron Spring analysiert schließlich in „Topographie einer Beziehung: Thomas Bernhards *Ein Kind*“ die Sprache der Autobiografie und stellt Parallelen zwischen dem Redestil des Großvaters und dem späteren Schreibstil Bernhards selbst fest.

Alle Beiträge und Zitate erscheinen hier sowohl auf Englisch als auch auf Deutsch. Damit wird der vorliegende Band seinem Erscheinungskontext gerecht: Bernhards Werke sind im Original auf Deutsch verfasst; die Ausstellung der Fotoserie wird im Juni 2020 am Goethe-Institut Glasgow anlässlich der literaturwissenschaftlichen Tagung „Thomas Bernhard: Language, History, Subjectivity“ gezeigt, die von Ernest Schonfield (Universität Glasgow) and Katya Krylova (Universität Aberdeen) organisiert wird.

Heiko Berner

Salzburg, November 2019

Places and Movement in Thomas Bernhard's *Ein Kind*: Features of a Narrative Identity

Heiko Berner

The photographic series 'Photo-Illustrations to Thomas Bernhard's *Ein Kind*' traces the action of the text in pictures. This is its main intention. The series shows different places where the protagonist lived and tries to provide suitable scenery for his emotional states. But it also offers visual commentary on the developmental stages that he undergoes. The subject of this article is the development of his personality.

First of all, it must be said that neither the photo series nor the present essay intend to trace real locations where Thomas Bernhard lived or biographical stations of his life. Others have already attempted to do this in detail. Please refer to the website 'www.thomasbernard.at' or to his richly illustrated biography (Mittermayer 2015). Often Bernhard's autobiographical novels are referred to as autobiographical narratives (e.g. Stocker 2018, Theisen 2002). This view is not shared here. Rather, they will be referred to as novels throughout, as it should be assumed that such retrospective biographical narratives in any case refer less to the actual happenings, but rather present a momentary image of the personality of the narrator, similar to a lyrical 'I' in a poem. The symbolic value contained in the stories should therefore be considered as more important than any supposedly real correspondences with Thomas Bernhard's own life history.

In the following essay, the changing identity of the first-person narrator is made visible with the help of the illustrations. The narrator is understood here as a so-called narrative identity (Koller 2012a). This means that identity is subject to construction through the mediation of a life story: in retrospect, from the perspective of the time of narration, the narrator constructs his own life story and thus his current identity. Methodologically, biographical research based on educational science can be used to decipher the narrative identity. In this context, identity development is always connected with educational processes.

The following essay focuses on a key moment of change and its active shaping by the protagonist, namely, his ability to move between the important places of his everyday life and to escape from them. This ability, which he develops in the course of the book, enables him to become – as far as possible – a self-determined actor.

Education between school and everyday life

One location that keeps appearing in *Ein Kind* is the school and the experiences the protagonist has there. These experiences are mainly catastrophic, except for the relationship with his first teacher at primary school. He is regarded as an ‘Unfriedenstifter’ at primary school (EK 123; W 481); ‘trouble-maker’ (GE 54) and is – as he repeatedly describes – systematically humiliated and marginalized. School education is virtually absent in this fictive biographical narrative. However, education is to be understood here in a wider sense as a crisis-induced transformation of self and world conditions (Koller 2012b). Education, understood in this way, thus refers less to institutionalized education, but rather to processes related to everyday experiences. In this sense, the boy goes through significant educational processes, as will be shown. Crises in the boy’s life occur, for example, when he relocates with his mother and keeps having to adapt to his new surroundings. Crisis does not only refer to existentially threatening shocks; it can also refer to encounters with new and strange elements that disrupt everyday life and make habitual actions lose their effectiveness. Under new circumstances, routine actions have to be jettisoned, and in a trial-and-error procedure, new forms of action must be tried out until they lead to success (Dewey 2008 [orig. 1916]). The new actions can, for example, be based on past experiences or role models (Oevermann 1991). In the reconstruction of his/her life story, a narrator usually tries to conceive a coherent unity, and has at least ‘a partial interest in interpreting’ his/her own story (Bourdieu 1998, p. 76). This interpretation does not necessarily have to be consciously brought about. It often takes place intuitively and can be explained by the need to represent each story as a single unit (Nohl 2012, p. 22f). Usually the narrator does not look back at his/her life chronologically. From the sequencing of life events and the different emphases placed on them, one can even draw conclusions about the significance that the narrator attaches to the respective event at the moment of narration. Methods of biographical research can help to decipher narratives. Normally, the life story is reconstructed as an overview and contrasted with the narrator’s point of view (Schütze 1983, p. 284). Particular attention is given to crises, which may be the occasion for new storytelling sequences and educational processes. One way to trace the development of the narrator’s personality is to look for shifts in the meaning of central terms which recur in the story (Koller 2012b). If a term is used repeatedly and acquires different meanings in the course of the story, this indicates a change in the personality of the narrator.

Places and movement

Ein Kind can be divided into three narrative sequences, which are in turn divided into smaller units. Continually recurring motifs are homes or everyday places and journeys, whether between places or away from them. The first long passage takes place when the protagonist is eight years old. It relates his attempt to ride his guardian's Steyr-Waffen bicycle from his home in Traunstein to his aunt Fanny in Salzburg. That is a distance of 36 kilometers, almost impossible for a boy who is too small to sit on the bike seat and who is undertaking such a long journey for the first time. After about two-thirds of the way, the bike chain breaks and he is forced to walk, pushing the bike to the previous village. On his way back he makes several stop-offs, until he finally reaches his grandparents' apartment early in the morning.

The second sequence begins when the first-person narrator recounts his childhood story, which is punctuated by movement between different places (EK 56ff., W 439 ff., GE 25 ff.). The first key stage is the circumstances of his birth in the Netherlands. The mother fled there because she had been abandoned by the child's father and, as a single woman in conservative Austria in 1931, did not want to give birth to the child. When the boy is two years old, mother and son move to Vienna, where they can live in the home of their maternal grandparents. When the boy is four, the family move to Seekirchen am Wallersee, which is near Henndorf, the birthplace of his grandfather. Within Seekirchen, the family moves again. Here the boy meets Hippinger Hans; they become friends and begin school together. The boy is now in third grade when the family moves to Traunstein because the boy's guardian (his stepfather) has found a job there. Later, an apartment in Ettendorf near Traunstein is found for the grandparents and they also move there.

The third passage takes place after the boy makes his escape attempt with the Steyr-Waffen bicycle (EK 100; W 482; GE 55). From this point on, the narrative develops beyond this initial context. This is followed by the intrusion of National Socialism into the narrative, the stay in a children's home in Thuringia and the last years of World War Two.

The bicycle ride

In the first big sequence, which is framed by the cycle ride of the eight-year-old protagonist, the central themes of the novel are introduced. These are topics that the narrator specifies, and in terms of which his later development can be evaluated. The following passage shows

that the excursion is a turning point in his life – an essential moment of a developmental process: ‘Insgeheim war ich mir mit meinem Großvater einig: ich hatte an diesem Tag die größte Entdeckung meines bisherigen Lebens gemacht, ich hatte meiner Existenz eine neue Wendung gegeben’ (EK 10, W 409) ‘Secretly I was at one with my grandfather, for on this day I had made the greatest discovery of my life so far, I had given my existence a new turn’ (GE 4). Contrary to what has been said above, however, hardly any crisis can be identified here that could have been the occasion for the change. Only a brief but cryptic comment gives any indication of critical conditions, when the boy says: ‘Die Meinigen [...] müßten einsehen, daß ich mich doch immer, gegen die größten Hemmnisse und Widerstände, durchsetzte und Sieger sei!’ (EK 9; W 408) ‘My people [...] would have to realise that I always succeeded in whatever I set my mind to, despite any constraint and opposition, and emerged as victor! (GE 3-4). The boy is particularly motivated by the prospect of being admired and enjoying a triumph (EK 8, W 408, GE 3). A more definite crisis is the broken bike chain which forces the boy to return to Traunstein with a broken bike. However, he is so sure of his grandfather’s approval that he can even interpret the defeat as a triumph – simply because he took action and showed courage, both qualities valued by his grandfather. On the way he particularly wants his grandfather’s respect: ‘Vor allem wünschte ich, [...] mein wie nichts auf der Welt geliebter Großvater könnte mich auf dem Fahrrad sehen.’ (EK 9, W 408); ‘Above all, I wished [...] that I could be seen by my grandfather, the person I loved more than anyone else in the world’ (GE 4). This introduces one of the two characters of the novel who are important to the boy. At the same time, his relationship to his grandfather is defined more closely: on the one hand, it is his love for him, and on the other hand, the desire to be recognized by him, which drives his actions. But this desire for recognition has its price. The boy functions for the grandfather as a projection screen for the self-glorification that he himself has been unable to experience. One could say that the grandfather instrumentalizes him and encourages him to become an artist, even though his own life as an artist is threatening to destroy him. The mother – daughter of the grandfather – once sought a career as a dancer, but had to give it up due to illness. The mother is the second central person in the boy’s life. She is introduced as he pushes the broken bike back to Traunstein and he imagines her reaction: ‘Entsetzt stellte ich mir den Zustand meiner Mutter vor, wie sie, nicht zum erstenmal, die Polizeiwachstube im Rathaus betritt, ratlos, wütend, von dem *schrecklichen, fürchterlichen* Kind stammelnd.’ (EK 13; W 410-11; italics in original); ‘It was with the utmost alarm that I imagined the state my mother must be in, as she went to the police station at the town hall, furious and at her wit’s end, stammering complaints about her *terrible, dreadful* child’ (GE 5). Later in the novel, one learns that the mother’s discontent with the child is linked to her broken relationship

with the child's father. He had left her before the boy was born. She projects her dislike on the boy by insulting him: '[...] *du hast mir noch gefehlt* oder *Du bist mein ganzes Unglück, Dich soll der Teufel holen*' (EK 38, W 426, italics in original) '*You're all I needed* or *You're the cause of all my unhappiness. Damn you!*' (GE 17) for example, or by beating him with the whip (GE 16).

Both persons are connected with specific locations: the mother with the provincial town of Traunstein, and the grandfather with the village of Ettendorf, which lies above Traunstein and which is described as 'holy'. These antitheses are given various attributes: the village versus the petty bourgeoisie; the sacred versus the profane. This polarity is particularly evident in the following passage:

Ich stieg aus den Niederungen empor. Ich ließ alles zurück, was engstirnig, schmutzig, im Grund nichts als ekelerregend war. Ich ließ den abscheulichen Geruch einer dumpfen Welt hinter mir, in welcher die Hilflosigkeit und die Gemeinheit an der Macht sind. Etwas Feierliches kam in meinen Gang, die Atemzüge weiteten sich, bergauf, zu meinem Großvater, zu meiner höchsten Instanz' (EK 24, W 418)

Climbing up from the plain, I left behind me everything that was petty and dirty and quite simply nauseating. I left behind me the stench of an airless world dominated by helplessness and depravity. A certain solemnity entered my gait and I breathed a wider air as I walked up the hill to visit my grandfather, the highest authority I recognised. (GE 11)

This also shows how important mobility and independent movement are for the boy.

Escape and Return

In the second part of the text, we learn that the polarization between mother and grandfather, as symbolised by the villages of Traunstein and Ettendorf, is not so definite after all. Here the family circumstances are described in more detail. The complexity of the situation becomes evident when the first-person narrator describes his legal guardian. Now it becomes clear that mother and grandfather, although representing different poles, belong to a common entity, the family. At one point he says of his mother that: 'Sie verehrte einen Despoten, der ihr geliebter Vater war und der es unbewußt naturgemäß auf ihre Vernichtung anlegte. In

dessen Nähe man nur entkommen und sich erretten konnte, wenn man sich ihm bedingungslos unterordnete, *weil* man ihn liebte' (EK 43, W 430); 'In the person of her much-loved father she revered a despot, who without being aware of it, was out to annihilate her, and in whose proximity it was impossible to escape and survive only by subjecting oneself unconditionally to him *because* one loved him' (GE 19). The boy perceives his family as a self-destructive unit, which is permanently on a 'Drahtseilakt' (EK 44, W 431) 'a tightrope act' (GE 19). He describes them as a 'Zirkusfamilie, die sich niemals und auch nicht einen Augenblick gestattete, von dem Seil herunterzusteigen' (EK 45, W 431) 'a circus family [...] who never for one moment allowed themselves to get off the rope' (GE 20). The boy's legal guardian, on the other hand, now represents a new opposite pole: he represents a normality which is unattainable for those who, in a strict sense, 'belong' to the family: i.e., the grandfather, the mother and the boy.

Movement, in the form of several relocations, is the second major theme of Part Two. The mother gives birth to the boy in the Netherlands, the two later move to Vienna, from there to Seekirchen and finally to Traunstein. The child is still too young to have any influence on these displacements. He is largely directed by others, dependent on the decisions of the adults in the family. Mobility can, however, also happen in a self-determined way, and this is already revealed by the description of the repeated escape to the grandfather in Ettendorf. The boy's pressing need for self-determined mobility is now all the more evident in his response to his problems at the Traunstein primary school (picture 4 of the series). From the outset, he has a skepticism about school which he has acquired from his grandfather. The school is a place of social exclusion: as an 'Austrian' among Germans, as a tenant among homeowners and as the offspring of a family of artists in a small-town milieu. Above all, his humiliation by the teacher goes so far that one day he does not go to school in the morning (picture 18 of the series). He has an idea: he boards the train with the cheap platform ticket and spends the morning travelling on the train (picture 20 of the series). The train ride can be read as a new break from social and family constraints, in addition to the prototypical bike ride at the beginning of the story and the escapes to Ettendorf. It occurs shortly after the bike experience. It now becomes clear that breaking out is by no means merely an attempt to win admiration, as was previously suggested, but rather that the boy is enduring a long-term crisis situation. It is not so much the broken bicycle chain and the associated return home that is a crisis, instead it is the social and family pressure the boy is exposed to, and which he tries to escape through flight. Returning is a necessity, because without it, he would jeopardize the connection to the family on which he is so emotionally dependent.

Mobility as a Strategy

In the third major section, which is increasingly shaped by the war and everyday life in the Nazi regime, the boy has to go on a train journey again. Since he is classified by the social worker as having behavioural problems and his mother cannot cope with raising him, he is sent to a correctional facility in Thuringia. This is a misunderstanding, as his family have apparently confused the Thuringian town of Saalfeld with the nearby Saalfelden in Austria. The boy does not know that it was a mistake. As a result, he feels betrayed and abandoned by the family, especially by his grandfather. This circumstance can be regarded as important, because it causes the boy to choose 'striking out on one's own', 'lonesome flight' as a preferred means of self-determination. Later, however, this attachment to flight is connected to a practical ability that leads to success in school: he proves to be an excellent runner and can score points with these sporting skills, which were highly valued under fascism. And he can transport goods by bicycle: 'Das Steyr-Waffenrad hatte seine große Zeit. Von mir immer wieder mit Silberfarbe frisch gestrichen, durchradelte ich auf ihm die ganze weite Umgebung von Traunstein' (EK 157, W 503); 'The Steyr-Waffen bicycle now had its time of glory. I was constantly painting it with silver paint and riding it all over the countryside around Traunstein' (GE 69).

In summary, it can be stated that the development of the boy is expressed by the recurrent use of the symbolically charged bicycle as well as by mobility in general. If, at the beginning, the crisis seems linked to his failure to complete his journey, then the second section of the text shows that the crisis is actually rooted in social and family constraints. The temporary breakout is a strategy to become self-determined, without endangering the love and recognition he needs from his two main attachment figures. In the end, the symbol of the bicycle acquires another dimension, as it becomes a very practical vehicle for coping with the difficulties of food shortages. The motif of 'lonesome flight' develops so continuously in the narrative and becomes a central strategy that accompanies the first-person narrator's personality development.

Translation: Ernest Schonfield

Literature

- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dewey, John (2008 [orig. 1916]): *Democracy and Education*. Radford: Wilder Publications.
- Koller, Hans-Christoph (2012a): *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Koller, Hans-Christoph (2012b): 'Anders werden. Zur Erforschung transformatorischer Bildungsprozesse'. In: *Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie*. Ed. by Ingrid Miethe and Hans-Rüdiger Müller. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich, pp. 19-33.
- Mittermayer, Manfred (2015): *Thomas Bernhard. Eine Biografie*. Vienna: Residenz.
- Nohl, Arnd-Michael (2012): *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. 4th edition. Wiesbaden: VS Verlag.
- Oevermann, Ulrich (1991): 'Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen'. In: *Jenseits der Utopie*. Ed. by Stefan Müller-Dooch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 267-336.
- Schütze, Fritz (1983): 'Biographieforschung und narratives Interview'. *Neue Praxis*, 13(3), 283-93.
- Stocker, Günther (2018): 'Ein Kind'. In: *Bernhard-Handbuch*. Ed. by Martin Huber and Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler, pp. 188-92.
- Theisen, Bianca (2002): 'Im Guckkasten des Kopfes. Thomas Bernhards Autobiographie'. In: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Ed. by Franziska Schöbler and Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen und Neumann, pp. 246-67.

Orte und Bewegung in Thomas Bernhards *Ein Kind*.

Merkmale einer narrativen Identität

Heiko Berner

Die Fotoserie „Illustrationen zu Thomas Bernhards *Ein Kind*“ zeichnet die Textgeschichte in Bildern nach. Dies ist ihr eigentliches Anliegen. Die Serie zeigt verschiedene Lebensorte des Protagonisten und versucht, eine passende Kulisse für seine emotionalen Zustände zu schaffen. Sie trägt aber auch dazu bei, die Entwicklungen, die er durchläuft, visuell zu kommentieren. Diese Persönlichkeitsentwicklungen stellen das Thema des folgenden Beitrags dar.

Gleich vorab soll gesagt sein: Weder die Fotoserie noch die vorliegende Betrachtung beabsichtigen, reale Lebensorte von Thomas Bernhard oder biografische Stationen seines Lebens nachzuzeichnen. Diesen Versuch stellen andere schon ausführlich an. Hier sei nur auf die Webseite „www.thomasbernard.at“ oder auf seine reich bebilderte Biografie (Mittermayer 2015) hingewiesen. Häufig werden die autobiografisch inspirierten Romane Bernhards als autobiografische Erzählungen bezeichnet (z.B. Stocker 2018, Theisen 2002). Diese Sichtweise wird hier nicht geteilt. Vielmehr werden sie hier durchgehend als Romane bezeichnet, da davon ausgegangen werden soll, dass solche rückblickenden biografischen Erzählungen ohnehin weniger auf das wirklich Geschehene referieren, sondern vielmehr ein momentanes Abbild der Persönlichkeit des Erzählers darstellen, ähnlich einem lyrischen Ich im Gedicht. Der symbolische Wert, der in den Geschichten steckt, ist daher als wichtiger einzustufen, als vermeintlich reale Übereinstimmungen mit Thomas Bernhards eigener Geschichte.

Im Folgenden soll mithilfe der Illustrationen die sich verändernde Identität des Ich-Erzählers sichtbar gemacht werden. Diese wird hier als sogenannte narrative Identität (Koller 2012a) verstanden. Damit ist gemeint, dass Identität mithilfe der Vermittlung einer Lebensgeschichte einer Konstruktion unterworfen ist: Im Rückblick, aus der Perspektive des Zeitpunkts des Erzählens, konstruiert der Erzähler die eigene Lebensgeschichte und damit seine aktuelle Identität. Methodisch kann zur Entschlüsselung der narrativen Identität eine bildungswissenschaftlich fundierte Biographieforschung angewandt werden. Dabei gilt: Identitätsentwicklung ist stets mit Bildungsprozessen verbunden.

Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf ein wesentliches Moment der Veränderung und deren aktiven Gestaltung durch den Protagonisten: Es sind die Fähigkeiten zur Bewegung zwischen den wichtigen Orten seines Alltags und zur Flucht weg von diesen,

die er im Laufe der Geschichte entwickelt und die ihn – im Maße des ihm möglichen – zum selbstbestimmten Akteur werden lassen.

Bildung zwischen Schule und Alltag

Ein Ort, der in „Ein Kind“ immer wieder auftaucht, ist die Schule und die Erfahrungen, die der Protagonist dort macht. Diese Erfahrungen sind, abgesehen vom Verhältnis zu seiner ersten Lehrerin an der Volksschule, in großen Teilen katastrophal. In der Schule gilt er als „Unfriedenstag“ (EK 123; W 481) und wird – so schildert er wiederholt – systematisch gedemütigt und ausgegrenzt. Bildung, verstanden als schulische Bildung, findet in dieser fiktiven biografischen Erzählung so gut wie nicht statt. Bildung soll hier aber breiter aufgefasst werden: als eine krisenbedingte Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen (Koller 2012b). Bildung, so verstanden, bezieht sich also weniger auf institutionalisierte Bildung, sondern vielmehr auf Prozesse entlang alltäglicher Erfahrungen. Unter diesen Vorzeichen, so soll gezeigt werden, durchläuft der Junge bedeutende Bildungsprozesse. Krisen im Leben des Jungen treten beispielsweise da auf, wo er mit der Mutter zusammen umzieht und sich immer wieder neu auf seine neue Umgebung einstellen muss. Krise bezieht sich aber nicht nur auf existentiell bedrohliche Erschütterungen. Gemeint sind auch solche Begegnungen mit Neuem oder Fremdartigem, die den Alltag irritieren und gewohnte Handlungen nicht länger als erfolgreich erscheinen lassen. Unter neuartigen Rahmenbedingungen müssen routinierte Handlungen über Bord geworfen und in einem Versuch-und-Irrtum-Verfahren muss neues Handeln so lange ausprobiert werden, bis es zum Erfolg führt (Dewey 2008 [Orig. 1916]). Das neue Handeln kann sich beispielsweise an früheren Erfahrungen oder an Vorbildern orientieren (Oevermann 1991).

Bei der Rekonstruktion seiner Lebensgeschichte versucht ein/e Erzähler/in üblicherweise eine geschlossene Einheit zu konzipieren und hat zumindest „teilweise ein Interesse an der Sinngebung“ (Bourdieu 1998, S. 76) der eigenen Geschichte. Diese Sinngebung muss nicht unbedingt bewusst herbei geführt werden. Sie findet häufig intuitiv statt und lässt sich mit dem Bedürfnis erklären, eine jede Geschichte als eine geschlossene Einheit wiederzugeben (Nohl 2012, S. 22f.) Dass der Erzähler beim Rückblick auf sein Leben nicht chronologisch vorgeht, ist bei Narrationen des eigenen Lebens üblich. Aus Reihungen und Betonungen von einzelnen Lebensstationen können sogar Rückschlüsse auf die Bedeutung angestellt werden, die der/die Erzähler/in dem jeweiligen Geschehen im Moment

des Erzählens beimit. Beim Versuch, narrative Erzählungen zu entschlüsseln bieten sich Verfahren der Biographieforschung an. Üblicherweise wird dafür überblicksartig die Lebensgeschichte rekonstruiert und mit der Sicht des Erzählers darauf kontrastiert (Schütze 1983, S. 284). Besonderes Augenmerk liegt dabei auf Krisen, die Anlass für neue Erzählsequenzen und für Bildungsprozesse sein können. Um Rückschlüsse auf Persönlichkeitsentwicklungen des Erzählers ziehen zu können, ist es möglich, Bedeutungsverschiebungen zentraler, in der Geschichte wiederholt verwendeter Begriffe zu suchen (Koller 2012b). Wird ein Begriff in der Erzählung immer wieder verwendet und nimmt im Laufe des Geschehens verschiedene Bedeutungen ein, so ist dies ein Hinweis auf die Veränderung der Persönlichkeit des Erzählers.

Orte und Bewegungen

Die Narration „Ein Kind“ kann in drei Erzählsequenzen gegliedert werden, die wiederum in kleinere Einheiten unterteilt sind. Wiederkehrende Motive sind hier immer wieder (Wohn-)Orte oder alltägliche Plätze und Bewegungen, sei es zwischen den Orten oder weg von ihnen.

Die erste längere Passage fällt in die Zeit, in der der Protagonist acht Jahre alt ist. Die Rahmenhandlung stellt sein Versuch dar, auf dem Waffenrad des Vormunds von seinem Zuhause in Traunstein zu seiner Tante Fanny nach Salzburg zu fahren. Das sind immerhin 36 Kilometer, also für einen Jungen, der zu klein ist, um sitzend auf dem Rad zu fahren und der seine erste längere Fahrt antritt, eine fast nicht zu bewältigende Strecke. Nach etwa zwei Dritteln der Fahrt reißt die Fahrradkette und er ist gezwungen zu Fuß, das Rad schiebend zurückzukehren. Auf seinem Rückweg passiert er mehrere Stationen bis er endlich früh am Morgen die Wohnung der Großeltern erreicht.

Die zweite Romansequenz beginnt, als der Ich-Erzähler seine Kindheitsgeschichte – gegliedert in die Umzüge und Wohnorte – nacherzählt (EK 56 ff., W 439 ff.). Die wichtigsten Etappen hier sind die Umstände seiner Geburt in den Niederlanden. Dorthin flüchtete die Mutter, weil sie vom Vater des Kindes verlassen worden war und als alleinstehende Frau im konservativen Österreich des Jahres 1931 das Kind nicht zur Welt bringen wollte. Als der Junge zwei Jahre alt ist, ziehen Mutter und Sohn nach Wien um, wo sie in der Wohnung der Großeltern mütterlicherseits wohnen können. Im Alter von vier Jahren zieht die Familie nach Seekirchen am Wallersee, das in der Nähe von Henndorf, dem Geburtsort des Großvaters, liegt. Innerhalb von Seekirchen zieht die Familie dann nochmals um. Hier lernt der Junge

dann auch den Hippinger Hans kennen, mit dem er sich befreundet und gemeinsam eingeschult wird. Der Junge ist mittlerweile in der dritten Klasse, als die Familie nach Traunstein umzieht, weil dort der Vormund eine Arbeit gefunden hat. Später wird eine Wohnung in Ettendorf bei Traunstein für die Großeltern gefunden und sie ziehen ebenfalls dorthin.

Die dritte Passage beginnt in der Zeit, in der der Junge seinen Ausbruchversuch mit dem Waffenrad unternimmt (EK 100; W 482). Ab diesem Zeitpunkt entwickelt sich die Erzählung über diesen anfangs gesetzten Rahmen hinaus. Es folgt der Beginn des nationalsozialistischen Regimes, der Aufenthalt in einem Erziehungsheim in Thüringen und die späteren Jahre des Zweiten Weltkriegs.

Der Fahrradausflug

In der ersten großen Sequenz, die vom Fahrradausflug des 8-jährigen Protagonisten gerahmt wird, sind die großen Themen des Romans angelegt. Dabei handelt es sich um solche Themen, die der Erzähler festlegt und an denen sich seine spätere Entwicklung bewerten lassen kann. Dass es sich bei der Ausfahrt um einen Wendepunkt in seinem Leben – also einen wesentlichen Moment eines Bildungsprozesses – handelt, zeigt die folgende Passage: „Insgeheim war ich mir mit meinem Großvater einig: ich hatte an diesem Tag die größte Entdeckung meines bisherigen Lebens gemacht, ich hatte meiner Existenz eine neue Wendung gegeben“ (EK 10, W 409). Anders als oben behauptet, kann hier allerdings kaum eine Krise ausgemacht werden, die Anlass für die Wende hätte sein können. Einen ersten Hinweis auf krisenhafte Verhältnisse liefert lediglich eine kurze Bemerkung, die aber kryptisch bleibt: Die Meinigen, so der Junge, „müßten einsehen, daß ich mich doch immer, gegen die größten Hemmnisse und Widerstände, durchsetzte und Sieger sei!“ (EK 9; W 408). Besonders die Aussicht auf Bewunderung und auf seinen Triumph motivieren den Jungen (EK 8; W 408). Eine Krise stellt dann eher das Reißen der Kette dar, das den Jungen dazu zwingt, nach Traunstein zurückzukehren, obendrein mit einem kaputten Fahrrad. Allerdings ist er sich des Zuspruchs des Großvaters so sicher, dass er sogar die Niederlage als Triumph auslegen kann – einfach deshalb, weil er tätig wurde und dabei Mut zeigte, beides Eigenschaften, die vom Großvater gewürdigt werden.

Auf der Fahrt möchte er insbesondere vom Großvater beachtet werden: „Vor allem wünsche ich, [...] mein wie nichts auf der Welt geliebter Großvater könnte mich auf dem

Fahrrad sehen.“ (EK 9, W 408). Damit ist zugleich eine der beiden für den Jungen wichtigen Personen des Romans eingeführt. Auch das Verhältnis zum Großvater wird gleichzeitig näher bestimmt: einerseits ist es die Liebe zu ihm, andererseits ist es der Wunsch von ihm anerkannt zu werden, der sein Handeln antreibt. Dieser Wunsch nach Anerkennung hat aber seinen Preis. Der Junge dient dem Großvater als Projektionsfläche für die eigene, nicht ausgelebte Selbstüberhöhung. Man könnte sagen: der Großvater instrumentalisiert ihn und versucht ihn zu einem Künstlerleben zu animieren, an dem er selbst zu scheitern droht. Auch die Mutter – Tochter des Großvaters –, strebte einst eine Karriere als Tänzerin an, musste diese aber krankheitsbedingt aufgeben.

Die zweite zentrale Bezugsperson des Jungen ist ebendiese Mutter, die eingeführt wird, als er das kaputte Rad nach Traunstein zurückschiebt und deren Reaktion er sich ausmalt: „Entsetzt stellte ich mir den Zustand meiner Mutter vor, wie sie, nicht zum erstenmal, die Polizeiwachstube im Rathaus betritt, ratlos, wütend, von dem *schrecklichen, fürchterlichen* Kind stammelnd.“ (EK 13, W 410-11, Hervorh. i. Orig.) Später im Roman erfährt man, dass der Missmut der Mutter dem Kind gegenüber aus ihrem zerrütteten Verhältnis zum Kindsvater resultierte. Dieser hatte sie schon vor der Geburt verlassen. Ihre Abneigung projiziert sie auf den Jungen, indem sie ihn beschimpft: „[...] *du hast mir noch gefehlt* oder *Du bist mein ganzes Unglück, Dich soll der Teufel holen*“ (EK 38, W 426, Hervorh. i. Orig.) heißt es beispielsweise, oder indem sie ihn mit dem „Ochsenziemer“ (ebd.) verprügelt. Beide Personen werden mit Orten verbunden: der Großvater mit dem als „heilig“ beschriebenen Ettendorf, das oberhalb Traunsteins liegt; die Mutter mit der Kleinstadt. Diese Gegenpole werden mit verschiedenen Attributen belegt: Kleinbürgertum gegenüber Dorf oder das Gemeine gegenüber dem Heiligen. Besonders deutlich wird die Diskrepanz in der folgenden Passage:

Ich stieg aus den Niederungen empor. Ich ließ alles zurück, was engstirnig, schmutzig, im Grund nichts als ekelerregend war. Ich ließ den abscheulichen Geruch einer dumpfen Welt hinter mir, in welcher die Hilflosigkeit und die Gemeinheit an der Macht sind. Etwas Feierliches kam in meinen Gang, die Atemzüge weiteten sich, bergauf, zu meinem Großvater, zu meiner höchsten Instanz (EK 24, W 418)

Das Textbeispiel zeigt darüberhinaus, wie wichtig für den Jungen die selbständige Bewegung, seine Mobilität, ist.

Flucht und Rückkehr

Dass die Polarisierung zwischen Mutter und Großvater, die sich in den Orten Traunstein und Ettendorf symbolisch manifestiert, nicht ganz so eindeutig ist, erfährt man im zweiten Teil des Textes. Hier werden die familiären Verhältnisse genauer beschrieben. Die höhere Komplexität der Verhältnisse wird deutlich, wo der Ich-Erzähler seinen Vormund beschreibt. Nun wird klar, dass Mutter und Großvater zwar Gegenpole darstellen, allerdings dabei zu einer gemeinsamen Einheit, der Familie, gehören. Über die Mutter schreibt er an einer Stelle: „Sie verehrte einen Despoten, der ihr geliebter Vater war und der es unbewußt naturgemäß auf ihre Vernichtung anlegte. In dessen Nähe man nur entkommen und sich erretten konnte, wenn man sich ihm bedingungslos unterordnete, weil man ihn liebte.“ (EK 43, W 430) Die Familie nimmt der Junge als selbstzerstörerische Einheit wahr, die sich permanent auf einem „Drahtseilakt“ (EK 44, W 431) befindet. Er bezeichnet sie als „Zirkusfamilie, die sich niemals und auch nicht einen Augenblick gestattete, von dem Seil herunterzusteigen“ (EK 45, W 431) Der Vormund dagegen verkörpert nun einen neuen Gegenpol: den der Normalität, den niemand, der im engeren Sinne zur Familie gehört – weder Großvater, noch Mutter, noch der Junge – je erreichen würde können.

Bewegungen in Form von mehreren Umzügen sind das zweite große Thema des zweiten Teils. Die Mutter bringt den Jungen in den Niederlanden zur Welt, die beiden ziehen später nach Wien, von dort nach Seekirchen und schließlich nach Traunstein. Das Kind ist noch zu jung, um darauf einen Einfluss nehmen zu können. Er ist weitgehend fremdbestimmt, abhängig von den Entscheidungen der Erwachsenen der Familie. Dass Mobilität aber auch auf eine selbstbestimmte Art realisiert werden kann, kündigte sich schon bei der Beschreibung der wiederholten Flucht zum Großvater nach Ettendorf an. Das übergroße Bedürfnis nach selbstbestimmter Mobilität zeigt sich nun umso mehr in der Reaktion auf seine Probleme an der Traunsteiner Volksschule (Bild 4 der Serie). Dieser gegenüber pflegt er von vornherein eine Skepsis, die er vom Großvater übernommen hat. Die Schule ist gleichsam Ort der sozialen Ausgrenzung: als „Esterreicher“ unter Deutschen, als Mieter unter Hausbesitzern und als Spross einer Künstlerfamilie im kleinstädtischen Milieu. Vor allem aber die Demütigungen des Lehrers gehen so weit, dass er eines Tages morgens nicht zur Schule geht (Bild 18 der Serie). Er hat die Idee, mit der günstigen Bahnsteigkarte in den Zug zu steigen und den Vormittag über fahrend, im Zug zu verbringen (Bild 20 der Serie). Diese Fahrt kann – neben der prototypischen Fahrradausfahrt am Beginn der Erzählung und den Fluchten nach Ettendorf – als weiterer Ausbruch aus den sozialen und familiären Zwängen gelesen werden. Er fällt ungefähr in die Zeit kurz nach dem Fahrraderlebnis.

Deutlich wird nun, dass das Ausbrechen keinesfalls lediglich ein Versuch ist, zu Bewunderung zu gelangen, wie es zuvor zu deuten nahe lag, sondern dass vielmehr eine dauerhafte Krisensituation auf den Jungen einwirkt. Es ist nicht so sehr die gerissene Fahrradkette und die damit verbundene Rückkehr nach Hause, die eine Krise darstellt, es ist vielmehr der soziale und familiäre Druck, dem der Junge ausgesetzt ist, und dem er durch die Flucht entgehen kann. Die Rückkehr ist dabei eine Notwendigkeit, denn ohne sie würde er die Verbindung zur Familie, von der er emotional so sehr abhängt, aufs Spiel setzen.

Beweglichkeit als Strategie

Im dritten großen Abschnitt, der zunehmend vom Krieg und vom Alltag im NS-Regime geprägt ist, muss der Junge erneut auf eine Zugfahrt gehen. Da er von der Fürsorgerin als schwer erziehbar eingestuft und seine Mutter mit der Erziehung überfordert ist, wird er in ein Erziehungsheim in Thüringen verwiesen. Dabei handelt es sich um ein Missverständnis, da die Familie offenbar den thüringischen Ort Saalfeld mit dem nahen, österreichischen Saalfelden verwechselt hatte. Dass es ein Irrtum war, weiß der Junge allerdings nicht. Dies hat zur Folge, dass er sich von der Familie – allen voran vom Großvater – verraten und allein gelassen fühlt. Dieser Umstand kann deshalb als gewichtig angesehen werden, weil er den Jungen noch mehr dazu bringt, die „einsame Mobilität“, die „einsame Flucht“ als bevorzugtes Mittel der Selbstbestimmung zu wählen. Später sind damit aber auch ganz handfeste Kompetenzen verbunden, die es ihm ermöglichen, in der Schule zum Erfolg zu kommen: Er erweist sich als ausgezeichneter Läufer und kann mit diesen im NS hochgeschätzten sportlichen Fähigkeiten punkten. Und er kann mithilfe des Fahrrads Waren transportieren: „Das Steyr-Waffenrad hatte seine große Zeit. Von mir immer wieder mit Silberfarbe frisch gestrichen, durchradelte ich auf ihm die ganze weite Umgebung von Traunstein“ (EK 157, W 503).

Resümierend lässt sich festhalten, dass die Entwicklung des Jungen entlang der immer wiederkehrenden Verwendung des symbolischen aufgeladenen Fahrrads, aber auch der Mobilität ganz allgemein zum Ausdruck gebracht wird. Scheint am Anfang noch in der Umkehr eine Krise zu liegen, so erweist sich im zweiten Hauptteil der Erzählung, dass die Krise eher in den gesellschaftlichen und familiären Zwängen liegt und der Ausbruch auf Zeit eine Strategie darstellt, selbstbestimmt tätig werden zu können, ohne die Anerkennung und Liebe der beiden wichtigen Bezugspersonen zu gefährden. Am Ende bekommt das Symbol

des Rads eine weitere Dimension verliehen, indem es zum ganz praktischen Vehikel wird, mit dem die Schwierigkeiten der Nahrungsmittelknappheit bewältigt werden können. Das Motiv der „einsamen Flucht“ entwickelt sich so kontinuierlich in der Erzählung und wird zu einer zentralen Strategie, die die Persönlichkeitsentwicklung des Ich-Erzählers in der Geschichte begleitet.

Literatur

- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dewey, John (2008) [orig. 1916]: *Democracy and Education*. Radford: Wilder Publications.
- Koller, Hans-Christoph (2012a): *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Koller, Hans-Christoph (2012b): Anders werden. Zur Erforschung transformatorischer Bildungsprozesse. In: Miethe, Ingrid; Müller, Hans-Rüdiger (Hrsg.): *Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie*. Opladen, Berlin, Toronto: Verlag Barbara Budrich, S. 19-33.
- Mittermayer, Manfred (2015): *Thomas Bernhard. Eine Biografie*. Wien: Residenz.
- Nohl, Arnd-Michael (2012): *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.
- Oevermann, Ulrich (1991): Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen. In: Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): *Jenseits der Utopie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 267-336.
- Schütze, Fritz (1983): Biographieforschung und narratives Interview. *Neue Praxis*, 13(3), S. 283-293.
- Stocker, Günther (2018): Ein Kind. In: Huber, Martin; Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 188-192.
- Theisen, Bianca (2002): Im Guckkasten des Kopfes. Thomas Bernhards Autobiographie. In: Schöblier, Franziska; Villingen, Ingeborg (Hrsg.): *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 246-267.

The Family Spectacle in Thomas Bernhard's *Ein Kind*

Ernest Schonfield

Ich bemühte mich um eine menschenwürdige Haltung (W 411).

I tried to maintain some semblance of dignity (GE 6).

Ein Kind (1982; *A Child*), the final volume in Thomas Bernhard's sequence of five autobiographical texts, is also the earliest in terms of chronology, since it depicts Bernhard's early childhood until the age of thirteen. Heiko Berner's photographs illustrate different locations mentioned in the text, providing the scenery and stage sets for Bernhard's account of his own subject formation. *Ein Kind* is an intensely dramatic text, for it begins with the eight-year old protagonist's attempt to cycle from his mother's flat in Traunstein, Bavaria, to his aunt Fanny's house in Salzburg, 36 kilometres away, without telling anyone. Astrid Lindgren also connects the bicycle ride with transgression: five-year old Lotte is so determined to learn to ride that she steals the neighbour's bicycle, which is much too big for her. She too ends up with scraped knees (Lindgren 1972). In *Ein Kind*, the action is motivated by the boy's desire to impress his family, and as he sets off, he imagines the extent of their amazement: 'Ich malte mir den höchsten, ja den allerhöchsten Grad ihrer Verblüffung aus' (W 408); 'I pictured their amazement, their utter astonishment' (GE 3). He has the audience response painted firmly in his mind; and, whether the attempt ends in triumph or tragedy, he knows he will make an impression. But is his action forgivable or '*unverzeihlich*' (W 411); 'unforgivable' (GE 6). He tries to maintain a dignified posture, for soon he will return home and be judged by his family. This short essay will consider some spectacular, performative aspects of the family drama as depicted in *Ein Kind*, and their significance for Bernhard's self-presentation as an artist.

The Spectacle of Humiliation

The autofictional narrative of *Ein Kind* diverges from biographical information at key points, for example, when the narrator claims that his mother fled from her home town, Henndorf, to the Netherlands to avoid the disgrace of giving birth to him: 'Nun entfloh sie dem Ort ihrer Schande nach Holland' (W 439); 'Now she fled the scene of her disgrace and went to Holland'

(GE 25). In fact, Bernhard's mother had already moved to the Netherlands in search of work, before she discovered that she was pregnant (Stocker 2018, 189; Mittermayer 2015, 30). Changing the reason for the mother's departure, making her leave the country because of him, heightens the drama, and emphasizes that Bernhard's very existence was a scandal.

The narrator-protagonist of *Ein Kind* has learned from an early age to internalize his mother's condemnation. As his bicycle journey fails, he implicitly accepts her judgement: 'Du bist, was sie dich nennen, *das scheußlichste aller Kinder!*' (W 412); 'You really are what they call you – *the most dreadful child in the world!*' (GE 6). His self-image has been shaped by his mother's perception of him. Since he resembles his vanished father, he constantly reminds his mother of her disgrace: 'Die größte Enttäuschung ihres Lebens, die größte Niederlage, als ich auftrat, war sie da' (W 427); 'The greatest disappointment of her life, the greatest defeat she ever suffered, was my arrival on the scene' (GE 17). The verb 'auftreten' (enter, arrive) is significant here, for it is often used in stage directions. As soon as the child entered the world, his role was to stand in for the invisible father, the 'Spielverderber' (W 428); 'killjoy' (GE 17) who destroyed her happiness. As she beats the boy with a leather strap, the scene is highly theatrical: 'ich kauerte, nach Hilfe schreiend, im Bewußtsein allerhöchster Theatralik in der Küchen- oder in der Zimmerecke' (W 426); 'I would cower in the corner of the kitchen or the living room, crying out for help and shielding my head with both hands, aware that I was putting on a superb theatrical performance' (GE 16). The drama of this physical and verbal whipping is later reinforced when the boy recalls his first experience of the theatre, in an inn in Seekirchen: 'Auf der Bühne war ein vollkommen nackter Mann an einen Baumstamm gefesselt und wurde ausgepeitscht' (W 466); 'On the stage was a completely naked man, tied to the trunk of a tree and being soundly whipped' (GE 44). The scene offers a point of comparison with his mother's punishment, suggesting that the theatre enables the boy, vicariously, to relive his own childhood humiliation. In Heiko Berner's photograph of a Mirtel cottage in Seekirchen, there is an ornate wooden balcony and a row of wooden benches, recalling a row of seats in a theatre. The tree trunks in the foreground frame the image on each side, and the gabled roof resembles a proscenium arch. The image presents domestic space as a form of theatre.

The mother's words are her most powerful weapon – 'Das Wort war hundertmal mächtiger als der Stock' (W 434); 'Words were a hundred times more potent than blows' (GE 22) – because they allocate the boy a negative role within the family drama. According to the Glaswegian psychiatrist R. D. Laing:

One way to get someone to *do* what one wants, is to give an order. To get someone to *be* what one wants him to be [...], that is, to get him to embody one's projections, is another matter. In a hypnotic (or similar) context, one does not tell him what *to be*, but tells him what he is. Such *attributions*, in context, are many times more powerful than orders (...) It is my impression that we receive most of our earliest and most lasting instructions in the form of attributions. (Laing 1978, p. 70)

The narrator of *Ein Kind* is, however, caught between conflicting attributions. While his mother calls him an 'Ungeheuer' (W 434); 'monster' (GE 22), his grandfather rejects this verdict by stating that he is a 'Genie' (W 429); 'genius' (GE 18). The narrator oscillates between these two attributions. His grandfather has the greater authority; nevertheless, his mother's assertions have enduring consequences. 'Meiner krankhaften Sucht nach Sensationen war sie niemals gewachsen' (W 434); 'She could never cope with my unhealthy craving for the sensational' (GE 22). Thus, the mother denounces the boy's 'lust for sensation' as an illness.

The mother tries to punish her son by calling him an 'Unfriedenstagter!' (W 427); 'Trouble-maker!' (GE 17). She does not realize that, in doing so, she is actually assigning him a role in the family drama. When he starts wetting the bed, she stages his public humiliation by hanging the wet sheets out of the windows of the flat. The seventeenth photograph in Berner's series shows the apartment block in Traunstein where the family lived in the early 1940s. The image becomes much more poignant when we read the mother's response to the boy's incessant bed-wetting: 'Meine Mutter hängte mein nasses Leintuch abwechselnd in der Schaumburgerstraße und dann wieder auf dem Taubenmarkt aus dem Fenster, zur Abschreckung, damit alle sehen, was du bist! sagte sie' (W 490); 'My mother hung my wet sheets out of the window, one day on the side looking onto the Schaumburgerstrasse, next day on the side overlooking the Taubenmarkt, to deter other children, and show them all what you are!' (GE 61). The mother has transformed the child's bladder problems into a public spectacle. When humiliation fails as an educational measure, she complains to Frau Dr Popp, who arranges for the boy to be sent away to a correctional facility in Saalfeld. The boy is a public disgrace: 'zum Unruhestifter war ich mit der Zeit auch noch der Bettnässer' (W 490); 'in addition to being a trouble-maker I had in due course become a bed-wetter' (GE 60). The child's socially disruptive role anticipates Bernhard's adult persona as *enfant terrible* and *Nestbeschmutzer* ('a person who dirties his own nest'). From an early age, the protagonist of

Ein Kind has been schooled in scandal and outrage. The childhood family drama can be read as a prefiguration of the adult author's literary provocations.

The High-Wire Act

In *Ein Kind*, family life is portrayed as a balancing act, an attempt to maintain one's poise under the most difficult circumstances: 'so war jeder Tag nichts anderes als ein Drahtseilakt, in welchem die ganze Zeit zu fürchten gewesen war, daß man abstürzt' (W 431); 'As it was, every day was nothing short of a tightrope act, with the ever-present fear of falling off the rope' (GE 19). The precarious balance of the acrobat recalls the narrator's fascination with the idea of blowing up the railway bridge. In the third photograph in Heiko Berner's series, the towering arches of the railway bridge seem to hover in space, implying the terrible catastrophe that a derailment could cause. According to the grandfather's teachings, artists and philosophers must be able to contemplate – and even take – risks that would terrify so-called 'normal' people. The balancing act is thus necessitated by the huge gap between the grandfather's high expectations for the family, and their situation of extreme poverty. The grandfather, a kind of conservative anarchist, had hoped that his daughter would become a prima ballerina in Vienna; instead, she works as a domestic servant and a cook (W 442; GE 27). The narrator's uncle was supposed to become a philosopher, but works as a painter. The newest member of the team, the mother's new husband, has to work hard to keep up:

Insoferne waren wir eine seiltanzende Zirkusfamilie, die es sich niemals und auch nicht einen Augenblick gestattete, von dem Seil herunterzusteigen [...] Wir waren auf dem Seil gefangen, vollführten unsere Überlebenskunst, die sogenannte Normalität lag unter uns (W 431)

To this extent we were a circus family of tightrope walkers who never for one moment allowed themselves to get off the rope [...] We were prisoners of the tightrope, exponents of the art of survival; below us lay normality (GE 20)

The high wire act is compelling because of the element of risk, i.e. the danger of falling. The grandfather's project is informed by his aristocratic, Nietzschean expectations. The artist must forge his own path, whatever the cost. The grandfather requires his family to be special,

and they must strive to meet those expectations. The boy understands that he must bow to his grandfather's authority (W 430; GE 19) and undergo '["einen"] schmerzhaften Züchtigungsprozess' (W 418); 'a degree of painful discipline' (GE 11). This is a family in which mediocrity is not an option. The grandfather has, effectively, transformed his family into a kind of circus.

This is a travelling circus: for economic reasons, they cannot afford to stay in one place for too long. Heiko Berner's series of photographs illustrates the family's trajectory as they move from Vienna to Seekirchen and later Ettendorf and Traunstein. The locations represent a series of venues where the family performed and practised their routines. The three images of Hippinghof near Seekirchen in the centre of the series represent a rural interlude for Bernhard, before the family were forced to move to Traunstein in Bavaria.

The final photograph concludes the movement of Heiko Berner's series from the sacred to the profane, from the country to the town. We have moved from the Ettendorf church – in the country village where the wise grandfather dwells – to the funfair in the Au district of Traunstein. Four pages from the end of *Ein Kind*, the narrator gets a job working on the carousel, where he revolves in a circle hundreds of times: 'mit andern zusammen ging ich [...] hunderte- vielleicht tausendmal im Kreis, um das Karussell in Gang zu halten' (W 505); 'along with other children I went round in a circle, [...] hundreds, perhaps thousands of times to keep the roundabout moving' (GE 71). His fellow workers and passengers are his 'Leidensgenossen' (W 505); 'my toiling companions' (GE 71), and this is another type of acrobatic routine, one that makes a spectacle of their discomfort and vertigo. Berner's photograph depicts a modern carousel called a 'Roll Over' that spins and tilts its occupants. The four spectators on the right of the picture embody the audience. The Roll Over transforms its passengers into acrobats, performing mechanical stunts for the crowd's entertainment. The register of public spectacle continues when the narrator sees the Busch Circus in the Au and considers becoming a lion tamer: 'Als ich aber die weitaufgerissenen Mäuler der Löwen sah, ließ ich von meinem Wunsch wieder ab' (W 505); 'having seen the enormous open mouths of the lions, I changed my mind' (GE 71). At this point, the funfair section concludes, and the narrator proceeds to describe another form of violent spectacle: the destruction of the war. An American bomber flying towards Munich is shot down by a German plane. The narrator and his grandmother watch as some of the parachutes fail to open; others catch fire. 'Meine Großmutter, eine Sensation witternd, packte mich und lief mit mir zum nächsten Zug Richtung Waging' (W 506); 'My grandmother, sensing excitement, got hold of me and ran with me to catch the next train to Waging' (GE 72). They alight at the village of Otting and inspect the smoking ruins of the plane. The war is indeed spectacular,

but also catastrophic and terrifying: ‘Die Sensation hatte ihre entsetzliche Kehrseite. Ich wollte den Krieg, der jetzt auch uns [...] sein fürchterliches Gesicht zeigte, nicht mehr sehen’ (W 507); ‘What had been merely a sensation I now saw from a different angle. I wanted to see nothing more of war, which had shown its horrible face to us’ (GE 72).

The closing ‘family spectacle’ in *Ein Kind* occurs after the funeral of the narrator’s great-aunt Rosina, when her two siblings fall out with each other. Great-aunt Marie has embraced the ideals of National Socialism. She is proud of being ‘*eine deutsche Frau*’ (W 507); ‘*a German woman*’ (GE 72). Her brother, the narrator’s grandfather, responds: ‘*du bist keine deutsche Frau, du bist eine deutsche Sau!*’ (W 508); ‘*You’re not a German woman, you’re a German sow!*’ (GE 73). This bitter exchange is the definitive break between the two siblings; they never see each other again. The final family spectacle depicted here is an unholy row – at a funeral, no less – in which the brother and sister go their separate ways. As the book ends, the family group finally recedes into the background, for the narrator must soon depart for Salzburg to continue his education. Yet, as we have seen, the narrator’s childhood already constitutes a kind of apprenticeship as a performing artist. His participation in the family scenes of his childhood has already provided him with a set of artistic values, materials and techniques that will underpin his work as an author.

Literature

- Laing, R. D. (1978): *The Politics of the Family and other Essays*. Harmondsworth: Penguin.
- Lindgren, Astrid (1972): *Na klar, Lotta kann Rad fahren*. Trans. by Thyra Dohrenburg. Hamburg: Oetinger.
- Mittermayer, Manfred (2015): *Thomas Bernhard. Eine Biografie*. Salzburg: Residenz.
- Stocker, Günther (2018): ‘Ein Kind’. In: *Bernhard-Handbuch*. Ed. by Martin Huber and Manfred Mittermayer. Stuttgart: Metzler. pp. 188-92.

Das Familienspektakel in Thomas Bernhards *Ein Kind*

Ernest Schonfield

Ich bemühte mich um eine menschenwürdige Haltung (W 411).

Ein Kind (1982), der letzte Band in Thomas Bernhards Folge von fünf autobiografischen Texten, ist auch in der Chronologie der früheste, da er Bernhards frühe Kindheit bis zum Alter von dreizehn Jahren behandelt. Die Fotografien von Heiko Berner veranschaulichen verschiedene Orte, die im Text erwähnt werden, und liefern die Kulissen und Bühnenbilder für Bernhards Bericht über die eigene Subjektbildung. *Ein Kind* ist ein äußerst dramatischer Text, denn er beginnt mit dem Versuch des achtjährigen Protagonisten, von der Wohnung seiner Mutter im bayerischen Traunstein zum Haus seiner Tante Fanny im 36 Kilometer entfernten Salzburg zu radeln, ohne jemanden darüber zu informieren. Astrid Lindgren verbindet eine solche Fahrt unter anderem mit einer Verfehlung: Die fünfjährige Lotte ist so fest entschlossen, das Radfahren zu erlernen, dass sie das für sie viel zu große Fahrrad des Nachbarn stiehlt. Auch sie hat am Ende zerschundene Knie (Lindgren 1972). In *Ein Kind* resultiert die Handlung aus dem Wunsch des Jungen, seine Familie zu beeindrucken. Als er sich auf den Weg macht, stellt er sich vor, wie erstaunt sie sein wird: „Ich malte mir den höchsten, ja den allerhöchsten Grad ihrer Verblüffung aus“ (W 408). Ob der Versuch in einem Triumph oder einer Tragödie enden wird, weiß er nicht. Er ist sich jedoch sicher, dass er Eindruck hinterlassen wird. Ist seine Handlung jedoch verzeihlich oder „*unverzeihlich*“? (W 411) Er versucht, eine würdige Haltung zu bewahren, denn bald wird er nach Hause zurückkehren und von seiner Familie beurteilt. In diesem kurzen Essay werden einige spektakuläre, performative Aspekte des in *Ein Kind* dargestellten Familiendramas und ihre Bedeutung für Bernhards Selbstdarstellung als Künstler beleuchtet.

Das Spektakel der Demütigung

Die autofiktionale Erzählung in *Ein Kind* weicht an entscheidenden Stellen von biografischen Belegen ab. Der Erzähler gibt an, dass seine Mutter aus ihrer Heimatstadt Henndorf in die Niederlande geflohen sei, um der Schande der Geburt zu entgehen: „Nun entflohen sie dem Ort ihrer Schande nach Holland“ (W 439). Tatsächlich war Bernhards Mutter bereits während

ihrer Suche nach Arbeit in die Niederlande gezogen. Sie wusste damals noch nicht, dass sie schwanger war (Stocker 2018, 189; Mittermayer 2015, 30). Die Manipulation des Grundes für die Abreise der Mutter, die Flucht wegen ihres Sohnes, verstärkt das Drama und führt zu dem Schluss, dass Bernhards Existenz von Anfang an ein Skandal war.

Der Erzähler und Protagonist von *Ein Kind* hat schon früh die Ablehnung seiner Mutter verinnerlicht. Als seine Reise mit dem Rad scheitert, akzeptiert er implizit ihr Urteil: „Du bist, was sie dich nennen, *das scheußlichste aller Kinder!*“ (W 412). Sein Selbstbild wird durch die Wahrnehmung seiner Mutter geprägt. Da er seinem verschwundenen Vater ähnelt, erinnert seine Mutter sein Anblick ständig an diese Schande: „Die größte Enttäuschung ihres Lebens, die größte Niederlage, als ich auftrat, war sie da“ (W 427). Das Verb „auftreten“ ist hier von Bedeutung, da es häufig in Regieanweisungen auftaucht. Sobald das Kind die Welt betrat, bestand seine Rolle darin, für den unsichtbaren Vater einzutreten, den „Spielverderber“ (W 428), der ihr Glück zerstörte. Als sie den Jungen mit einem Ochsenziemer schlägt, ist die Szene höchst theatralisch: „Ich kauerte, nach Hilfe schreiend, im Bewußtsein allerhöchster Theatralik in der Küchen- oder in der Zimmerecke“ (W 426). Das Drama dieser Prügelstrafe und zugleich verbalen Misshandlung wird später noch verstärkt, als sich der Junge an seine ersten Theatererfahrungen in einem Gasthaus in Seekirchen erinnert: „Auf der Bühne war ein vollkommener Mann an einen Baumstamm gefesselt und wurde ausgepeitscht“ (W 466). Die Szene bietet einen Vergleich mit der Bestrafung seiner Mutter, was darauf hindeutet, dass das Theater es dem Jungen stellvertretend ermöglicht, seine eigene Kindheitsdemütigung noch einmal zu erleben. Auf Heiko Berners Foto von einem Mirtelbauernhof in Seekirchen sind ein verzierter Holzbalkon und eine Reihe von Holzbänken zu sehen, die an eine Sitzreihe in einem Theater erinnern. Die Baumstämme im Vordergrund rahmen das Bild auf jeder Seite ein, und das Giebeldach ähnelt einem Prosceniumbogen. Das Bild zeigt die häusliche Umgebung als eine Form des Theaters.

Die Worte der Mutter sind ihre stärkste Waffe – „Das Wort war hundertmal mächtiger als der Stock“ (W 434), weil sie dem Jungen eine negative Rolle im Familiendrama zuteilen. Nach dem Glasgower Psychiater R. D. Laing sind Zuschreibungen mächtig:

Eine Möglichkeit, jemanden dazu zu bringen, etwas Bestimmtes zu *tun*, besteht darin, einen Befehl zu erteilen. Es ist eine andere Sache, jemanden dazu bringen zu wollen, ein anderer zu *sein* [...] und die eigenen psychischen Projektionen zu verkörpern. In einem hypnotischen (oder ähnlichen) Kontext sagt man der Person nicht, was sie sein soll, sondern man sagt ihr, was sie ist. Solche Zuschreibungen sind im Kontext um ein

Vielfaches mächtiger als Befehle [...] Ich habe den Eindruck, dass wir die meisten unserer frühesten und nachhaltigsten Anweisungen in Form von Zuschreibungen erhalten haben. (Laing 1978, S. 70; von Anita Tuta aus dem Englischen übersetzt)

Der Erzähler von *Ein Kind* ist jedoch in widersprüchlichen Zuschreibungen gefangen. Während seine Mutter ihn als „Ungeheuer“ bezeichnet (W 434), weist sein Großvater dieses Urteil mit der Aussage zurück, dass er ein „Genie“ sei (W 429). Der Erzähler oszilliert zwischen diesen beiden Zuschreibungen. Sein Großvater hat die größere Autorität; nichtsdestotrotz haben die Behauptungen seiner Mutter nachhaltige Konsequenzen. „Meiner krankhaften Sucht nach Sensationen war sie niemals gewachsen“ (W 434). So prangert die Mutter die Sensationsgier des Jungen als Krankheit an.

Die Mutter versucht, ihren Sohn zu bestrafen, indem sie ihn als „Unfriedenstag“ bezeichnet (W 427). Sie merkt nicht, dass sie ihm damit tatsächlich eine Rolle im Familiendrama zuweist. Sie demütigt ihn öffentlich als Bettnässer, indem sie die nassen Laken aus den Fenstern der Wohnung hängt. Das siebzehnte Foto in Berners Serie zeigt das Wohnhaus in Traunstein, in dem die Familie Anfang der 1940er Jahre lebte. Das Bild wirkt noch schmerzlicher, wenn wir nachlesen, wie die Mutter auf das unaufhörliche Bettnässen des Jungen reagiert: „Meine Mutter hängte mein nasses Leintuch abwechselnd in der Schaumburgerstraße und dann wieder auf dem Taubenmarkt aus dem Fenster, zur Abschreckung, damit alle sehen, was du bist! sagte sie“ (W 490). Die Mutter hat also das Blasenproblem des Kindes in ein öffentliches Spektakel verwandelt. Da die Demütigung als Erziehungsmethode versagt, klagt sie ihr Leid bei Frau Dr. Popp, die dafür sorgt, dass der Junge in eine Besserungsanstalt in Saalfeld gebracht wird. Der Junge ist eine öffentliche Schande: „zum *Unruhestifter* war ich mit der Zeit auch noch der *Bettnässer*“ (W 490). Die sozial disruptive Rolle des Kindes nimmt Bernhards erwachsene Persönlichkeit als *enfant terrible* und *Nestbeschmutzer* vorweg. Der Protagonist von *Ein Kind* wird von klein auf in den Disziplinen Skandal und Empörung geschult. Das Familiendrama in der Kindheit kann als Vorbild für die literarischen Provokationen des erwachsenen Autors gelesen werden.

Der Drahtseilakt

In *Ein Kind* wird das Familienleben als Balanceakt dargestellt, ein Versuch, unter schwierigsten Bedingungen Haltung zu bewahren: „so war jeder Tag nichts anderes als ein

Drahtseilakt, in welchem die ganze Zeit zu fürchten gewesen war, daß man abstürzt“ (W 431). Das prekäre Gleichgewicht des Akrobaten erinnert an die Faszination des Erzählers, die Eisenbahnbrücke in die Luft zu jagen. Auf dem dritten Foto in Heiko Berners Serie scheinen die hohen Bögen der Eisenbahnbrücke im Weltraum zu schweben, was auf die schreckliche Katastrophe hindeutet, die eine Entgleisung verursachen würde. Nach den Lehren des Großvaters müssen Künstler und Philosophen in der Lage sein, Risiken in Betracht zu ziehen und diese auch einzugehen, was den sogenannten „normalen“ Menschen Angst einjagen würde. Ein Drahtseilakt ist auch wegen der großen Kluft zwischen den hohen Erwartungen des Großvaters und der enormen Armut der Familie vonnöten. Der Großvater, eine Art konservativer Anarchist, hatte gehofft, dass seine Tochter als Primaballerina in Wien Karriere macht – stattdessen ist sie jedoch Hausangestellte und Köchin (W 442). Der Onkel des Erzählers sollte Philosoph werden, er ist Maler geworden. Das neueste Mitglied der Familie, der neue Ehemann der Mutter, muss hart arbeiten, um mit der Familie Schritt zu halten:

Insoferne waren wir eine seiltanzende Zirkusfamilie, die es sich niemals und auch nicht einen Augenblick gestattete, von dem Seil herunterzusteigen [...] Wir waren auf dem Seil gefangen, vollführten unsere Überlebenskunst, die sogenannte Normalität lag unter uns. (W 431)

Der Hochseilakt ist aufgrund des Risikos, d. h. aufgrund der Absturzgefahr, fesselnd. Das Projekt des Großvaters ist von seinen aristokratischen, Nietzscheanischen Erwartungen geprägt. Der Künstler muss um jeden Preis seinen eigenen Weg gehen. Der Großvater verlangt, dass seine Familie etwas Besonderes ist, und sie muss sich darum bemühen, diese Erwartungen zu erfüllen. Der Junge versteht, dass er sich der Autorität seines Großvaters beugen (W 430) und sich einem „schmerzhaften Züchtigungsprozess“ unterziehen muss (W 418). Denn in dieser Familie ist Mittelmäßigkeit keine Option. Der Großvater hat seine Familie effektiv in eine Art Zirkus transformiert.

Die Familie ist ein Wanderzirkus: Aus wirtschaftlichen Gründen kann sie es sich nicht leisten, zu lange an einem Ort zu bleiben. Die Fotoserie von Heiko Berner illustriert den Weg der Familie von Wien nach Seekirchen und später nach Ettendorf und Traunstein. Diese Schauplätze repräsentieren eine Reihe von Orten, an denen die Familie ihre künstlerischen Darbietungen präsentierte. Die drei Bilder von Hippinghof bei Seekirchen im Zentrum der Serie repräsentieren die Erholung in der ländlichen Umgebung, bevor die Familie nach Traunstein in Bayern zog.

Das letzte Foto aus Heiko Berners Serie schließt die Bewegung vom Heiligen zum Profanen und vom Land zur Stadt ein. Wir sind von der Ettendorfer Kirche – dem Dorf, in dem der weise Großvater wohnt – zum Jahrmarkt im Auer Stadtteil Traunstein gezogen. Am Ende von *Ein Kind* widmet sich Bernhard diesem Karussell und dreht sich dabei hunderte Male im Kreis: „mit andern zusammen ging ich [...] hunderte- vielleicht tausendmal im Kreis, um das Karussell in Gang zu halten“ (W 505). Seine Mitreisenden und Mitarbeiter sind seine „Leidensgenossen“ (W 505), und es ist eine andere Art akrobatischer Routine, deren Unbehagen und Schwindel sie in ein Spektakel verwandelt. Das Foto von Berner zeigt ein modernes Karussell, ein sogenanntes „Roll Over“, das sich dreht und dabei immer wieder nach vorne kippt. Die vier Zuschauer rechts im Bild verkörpern das Publikum. Das Roll Over verwandelt seine Mitfahrenden in Akrobaten und unterhält die Zuschauer durch mechanisch initiierte Showeinlagen.

Das Register der öffentlichen Spektakel wird fortgesetzt, wenn der Erzähler Zirkus Busch in der Au besucht und dabei erwägt, ein Löwenbändiger zu werden: „Als ich aber die weitaufgerissenen Mäuler der Löwen sah, ließ ich von meinem Wunsch wieder ab“ (W 505). An diesem Punkt endet der Jahrmarkt-Abschnitt, und der Erzähler beschreibt eine andere Form des gewaltsamen Spektakels: die Zerstörung des Krieges. Ein amerikanischer Bomber, der in Richtung München fliegt, wird von einem deutschen Flugzeug abgeschossen. Der Erzähler und seine Großmutter beobachten, wie sich einige der Fallschirme nicht öffnen, andere fangen Feuer. „Meine Großmutter, eine Sensation witternd, packte mich und lief mit mir zum nächsten Zug Richtung Waging“ (W 506). Sie fahren mit dem Zug in das nahe gelegene Dorf Otting und inspizieren die rauchenden Überreste des Flugzeugs. Der Krieg ist zwar spektakulär, aber auch katastrophal und furchterregend: „Die Sensation hatte ihre entsetzliche Kehrseite. Ich wollte den Krieg, der jetzt auch [...] sein fürchterliches Gesicht zeigte, nicht mehr sehen“ (W 507).

Das abschließende „Familienspektakel“ in *Ein Kind* findet nach der Beerdigung von Rosina, der Großtante des Erzählers, statt, als sich ihre beiden Geschwister zerstreiten. Großtante Marie hat die Ideale des Nationalsozialismus verinnerlicht. Sie ist stolz darauf, eine „deutsche Frau“ zu sein (W 507). Ihr Bruder, der Großvater des Erzählers, entgegnet „*du bist keine deutsche Frau, du bist eine deutsche Sau!*“ (W 508). Dieser erbitterte Austausch führt zum endgültigen Bruch zwischen den beiden Geschwistern; sie sehen sich nie wieder. Das letzte Familienspektakel, das hier gezeigt wird, ist ein heilloser Krach – bei einer Beerdigung! Danach gehen der Bruder und die Schwester getrennte Wege. Am Ende dieses Buches tritt die Familie schließlich in den Hintergrund, da der Erzähler bald nach Salzburg aufbrechen muss, um dort wieder zur Schule zu gehen. Wie wir gesehen haben, verkörpert die Kindheit

des Erzählers bereits eine Art Ausbildung zum darstellenden Künstler. Seine Teilnahme an den Familienszenen in seiner Kindheit hat ihm bereits eine Reihe künstlerischer Werte, Materialien und Techniken geliefert, die später seine Arbeit als Autor untermauern.

Übersetzung: Anita Tuta

Literatur

Laing, R. D. (1978): *The Politics of the Family and other Essays*. Harmondsworth: Penguin.

Lindgren, Astrid (1972): *Na klar, Lotta kann Rad fahren*. Übersetzt von Thyra Dohrenburg. Hamburg: Oetinger.

Mittermayer, Manfred (2015): *Thomas Bernhard. Eine Biografie*. Salzburg: Residenz.

Stocker, Günther (2018): 'Ein Kind'. In: Huber, Martin; Mittermayer, Manfred (Hrsg.): *Bernhard-Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 188-92.

Topography of a Relationship:

Thomas Bernhard's *Ein Kind*

Byron Spring

Photographs play a central role in *Ein Kind*. The narrator frequently refers to the pictures that he has kept from his youth (W 441-42, 459; GE 27, 39). Others are kept from him, such as the photograph of his father, to whom the young Bernhard notices his uncanny resemblance (W 427; GE 17). Importantly, though, none of these images are reproduced in the text. Bernhard aims for more in *Ein Kind* than a faithful reproduction of the scenes of his youth. In fact, numerous studies have highlighted discrepancies between Bernhard's autobiographies and alternative testimonies from his life. Bernhard's *Ein Kind*, the 1982 prequel to his autobiographical project, stages the author's childhood from his birth in a Dutch home for single mothers and the social stigmas of his school years to his early involvement with the Hitler Youth and the wartime destruction of Salzburg. But the text also stages a relationship: the formative bond between Bernhard and his beloved maternal grandfather, the Viennese author Johannes Freumbichler. This relationship not only conditions how Bernhard looks at the world, but also the style with which he responds to it. What makes Berner's collection of photographs such a poignant accompaniment to *Ein Kind* is his depictions of the topography of this relationship: the shared locations and experiences that grant the young, impressionable Bernhard his inimitable voice.

This relationship resonates from the outset of Berner's collection, a depiction of Ettendorf in Traunstein, the starting point of *Ein Kind* and one of the most frequently analysed scenes in Bernhard's autobiographies. The eight-year-old Bernhard, having never ridden a bicycle before, decides to take his stepfather's Steyr-Waffenrad and ride from Traunstein to his Aunt Fanny's house in Salzburg. Basking in the success of his first voyage on a bicycle too large for him even to sit on the saddle, he only wishes that he could be seen by his 'wie nichts auf der Welt geliebter Großvater' (W 408); 'my grandfather, the person I loved more than anyone else in the world' (GE 4). As the child is thrown suddenly from the bike into a ditch, his enthusiasm turns to a frenzy of self-castigation. A storm accompanies the child's panic over a project he increasingly sees as an existential crime: 'Das Wort *unverzeihlich* markierte fortwährend meine Gedanken' (W 411); 'My thoughts were dominated by the word *unforgivable*' (GE 6). Realising that he does not even know his aunt's address, the child feels alone, helpless and desolate. The words of his grandfather echo in his

ears: ‘die Welt ist widerwärtig, unerbittlich, tödlich. Wie recht er hatte’ (W 412); ‘the world [is] repulsive, merciless, and deadly’ (GE 6). This adjectival tricolon, however, is more than a child’s catastrophising. It plays on the hallmarks of Bernhard’s diction. The adjective ‘widerwärtig’ (repulsive), one of Bernhard’s go-to signifiers of disgust, recurs across his literary voices. The quotation from Bernhard’s grandfather is not reported in the subjunctive, or even italicised. There is little distance between the grandfather’s utterances in *Ein Kind* and Bernhard’s own. This presence of Bernhard’s grandfather, key to understanding the eponymous child’s linguistic development in *Ein Kind*, is also evident in many of Berner’s photographs.

Berner’s third photograph, ‘Eisenbahnbrücke’ (Railway Bridge), exemplifies this. The stillness of the waters and barren trees recall precisely the emptiness that Bernhard loved in the area (W 415; GE 9). The sheer size of the structure dwarfs the adjacent footbridge and solitary individual walking into the distance: ‘mein Wunderwerk der Technik, es spannte sich an die hundert Meter über die Traun von Osten nach Westen, genial, kühn, so höre ich meinen Großvater, diese Konstruktion: die Eisenbahnbrücke!’ (W 415); ‘the railway bridge, to me a miracle of engineering, stretching for some hundred yards across the Traun from east to west. I can still hear my grandfather saying, It’s a work of genius, that construction, it’s so bold’ (GE 9). Again, the descriptions of Bernhard’s grandfather inform the childish wonder of the young Bernhard at the scale of this structure. Just as the child’s reactions to this sight reflect the words of his grandfather, the narrator presents the mischief of the young boy and his *Volksschule* classmates as imitations of his grandfather’s anarchism. The ‘Sechs-, sieben-, achtjährige Anarchisten’ (‘Anarchists of six, seven and eight years old’) at the so-called *Weinleite* (Wine Slope) would while away their afternoons placing stones and wood on the tracks for the oncoming trains (W 415-6; GE 9). The perspective of Berner’s photograph captures this scene precisely, contrasting the stillness of the snow and black ice thawing in the centre, the spire in the background and the sheer speed of the locomotive rushing past on the right, as if creating a break in the clouds. The children’s obstacles are no match for it. They instead develop their game, placing coins on the tracks to be crushed by the train. This game, to Bernhard, requires artistry: ‘dem Dilettanten sprang die Münze weg, und er fand sie im Geröll und im Gestrüpp der Weinleite nicht wieder’ (W 416); ‘amateurishly placed coins simply jumped off the rails and were lost in the gravel and undergrowth on the Wine Slope’ (GE 9). There is irony to Bernhard’s use of the term ‘Dilettant’, a frequent insult in his works and one also bearing the imprint of his grandfather. Freumbichler is depicted as intolerant of the meaningless chatter of the supposedly educated: ‘Bis an sein Lebensende haßte er ihren Artikulierungs-dilettantismus’ (W 419); ‘To the end of his days he hated their amateurish way

of articulating their thoughts' (GE 12). The game of 'Münzenquetschung' (crushing coins) is to some extent symbolic of a prose style minted via the terms and phrases of his grandfather.

The style of Bernhard's grandfather is a formative influence on how the young child expresses his childhood experiences. *Ein Kind* is a text frequently considered to stand apart from the preceding volumes in the pentalogy. Its title eschews the definite article and subtitles of previous volumes, while the style of the text is a far cry from the digressive tirades of *Die Ursache. Eine Andeutung*. Yet the recurrent locutions and idiosyncratic terms of Bernhard's grandfather in this text invite parallels with the ornate prose style that Bernhard cultivates in preceding volumes. In addition, Bernhard in *Ein Kind* cites various phrases of his grandfather that have stayed with him throughout his life: 'Wir müssen nur tätig sein, niemals untätig, dieses großväterliche Wort hatte ich immer im Ohr, auch heute noch bestimmt es meinen Tagesablauf' (W 419); 'The only thing that matters is to be active, never inactive. This was a saying of my grandfather's which I constantly bore in mind; even today it determines the way I live' (GE 11). Following the young child's failed cycle ride to his aunt Fanny, he contemplates the prospect of answering to his grandfather, whom he portrays as the authority figure of his family. Yet this authority can be considered more broadly. The traces of the grandfather's words in Bernhard's own narrative voice suggest that his grandfather also provides the authority for Bernhard to provide his own account of his wartime childhood. The central relationship in *Ein Kind* is staged as the foundation of the author's literary creativity.

This highlights the importance of many of Berner's scenes in this collection. The 'Eisenbahnbrücke' (Railway Bridge), in particular, is inextricably connected with the thought patterns of Bernhard's grandfather. In *Ein Kind*, Bernhard reflects on his discussions with his grandfather on anarchism, which lead to the young boy's dreams of destruction: 'wie dieses Höchste zum Einsturz zu bringen sei' (W 417); 'the biggest thing I knew [...] ways of bringing about its collapse' (GE 10). The superlative aligns the 'Ungeheuerlichkeit' (monstrosity) of the bridge with the divine, loading his imagined destruction of the bridge with an apocalyptic will to overthrow all authority. This sense is not lost in Berner's photos. In 'Weinleite', the locomotive is contrasted with the distant image of the church spire on the other side of the photograph. 'Eisenbahnbrücke', furthermore, underscores a relationship between individual and superstructure with which Bernhard is fascinated: 'Die Vorstellung, daß ein Päckchen Sprengstoff von der Größe unserer Familienbibel genügt, um die weit über hundert Meter lange Brücke zum Einsturz zu bringen, faszinierte mich wie nichts' (W 416-17); 'The idea that a little packet of explosives no bigger than our family Bible would be enough to destroy a bridge well over a hundred yards long fascinated me more than anything

else' (GE 10). Freumbichler empowers the young Bernhard to create and recreate his experience in thought. This ability surfaces elsewhere. At the time of the publication of *Ein Kind*, Bernhard was composing his last-published fictional work *Auslöschung* (*Extinction*), a narrative in which the protagonist Franz-Josef Murau writes a 'Bericht' (report) on his inherited Wolfsegg estate with the overt objective of extinguishing his family's historical legacy. This potential, however, only exists in theory: 'In der Theorie sei es möglich', as Bernhard's grandfather states in *Ein Kind*, 'alle Tage und in jedem gewünschten Augenblick alles zu zerstören, zum Einsturz zu bringen, auszulöschen' (W 417); 'In theory, he said, it was possible to destroy everything every day, whenever one chose – destroy it, bring it down, wipe it out' (GE 10).

The *Wernhardtstraße* in Vienna's 16th District provides the backdrop for this family relationship: 'In der *Wernhardtstraße* [...] habe ich zum erstenmal in meinem Leben das Wort *Großvater* ausgesprochen' (W 441); 'It was in the Wernhardtstrasse, in the sixteenth district [...] that I first uttered the word grandfather' (GE 27). Bernhard in *Ein Kind* claims to have kept several photographs from the time. These include pictures of him sledging with his grandfather, as well as their rides along the iron gates of the Steinhof psychiatric facility: a setting that would reappear later that year in Bernhard's account of his relationship with Paul Wittgenstein in *Wittgensteins Neffe*. He has fewer photographs, though, of his grandparents, mother and Uncle Farald together. While the young Bernhard looks healthy in all the photographs that he has kept, the conditions appear far more difficult for his family. Bernhard notes how they appear weak and emaciated as they struggle to survive in Vienna, as well as the difficulties of his grandfather in achieving fame for his works. Having lived in the city for over twenty years, Bernhard's description of the inability of his grandfather to go on captures his customary spite and hyperbole: 'weil es ihm widerwärtig war, fortwährend bei irgendeinem skrupellosen Verleger zu antichambrieren' (W 445); 'he found it distasteful to have to dance attendance upon some unscrupulous publisher' (GE 29). Berner's photograph of the *Wernhardtstraße* in Vienna captures this gloom. The silhouette of a tree obscuring the frame reflects, on the one hand, the narrator's own description of their window in the *Wernhardtstraße* looking out onto a giant acacia. Yet the silhouette of the tree also tears the photograph, suggesting the fractured relationship with a city on which his grandfather finally decides to turn his back.

Bernhard and his grandparents move to a 'Bahnhofswirtschaft' in Seekirchen. Berner's photograph conveys the penury of these living conditions, 'in einem Gästezimmer, in welchem ständig unsere Wäsche über unseren Köpfen hing' (W 445); 'in a guest room, with our washing constantly hanging over our heads' (GE 30). Juxtaposing this residence with the

urban image of the *Wernhardtstraße* makes clear just how much of a change this would have been for the young Bernhard. His grandfather, the urbane author, is now watched simultaneously with fascination and suspicion: ‘Ein Romanschreiber, ein Denker!’ (W 446); ‘a novelist, a thinker!’ (GE 30). The stillness of Berner’s photograph encapsulates the pathos of the grandparents, eking out an existence as best they can while tending to the three-year-old Bernhard. In *Ein Kind*, Bernhard reveals the change in his experience: ‘Die Welt war nicht aus Mauern wie in Wien, sie war grün im Sommer, braun im Herbst, weiß im Winter’ (W 447); ‘The world did not consist of walls, as it did in Vienna; it was green in the summer, brown in the autumn, and white in the winter’ (GE 31). The depictions of wintry Seekirchen in Berner’s photographs exemplify this. Near the Wallersee in Seekirchen, where his father was born and where his mother had spent her childhood, Bernhard instead associates the landscape with the fairy tales his grandfather would invent for the young Bernhard as he lay in bed. Berner’s photographs of Seekirchen — the vast expanse of the Wallersee that extends into the foggy distance, and the snowy beauty of the cemetery — augment the sense of wonder experienced by the young Bernhard in these new surroundings. *Ein Kind* describes how Bernhard would return to his grandfather constantly with questions from names and descriptions on the gravestones, which his grandfather would encourage him to answer for himself: ‘die Fragen häuften sich, die Antworten waren immer mehr Mosaiksteine des großen Weltbilds’ (W 448); ‘The questions piled up, and the answers were more and more pieces of the mosaic that made up the great picture of the world’ (GE 31). Berner’s collection builds a similar mosaic of the familial interactions that facilitate Bernhard’s own world picture.

This mosaic helps define the importance of *Ein Kind* to Bernhard’s oeuvre. This text occupies a threshold between Bernhard’s autobiographical writings and his later meta-fictional explorations of human relationships in *Wittgensteins Neffe*, *Beton* and *Der Untergeher*. While Berner’s photographs capture the impressions of Bernhard’s childhood movements and his early existences in both urban and provincial locales, this collection is also the topography of a relationship. The, at first, sparse and unassuming locales of many of Berner’s photographs gain in significance as settings of the shared bond between Bernhard and his grandfather. Berner’s artistic engagement with *Ein Kind* provides a testament to the interactions and imitations at the heart of the text: the relationship that both guides the young Bernhard’s response to the world and enables him to account for his wartime existence with authority.

Literature

- Huber, Martin (1995): “Möglichkeitsfetzen von Erinnerung”. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie’. In: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Ed. by Wolfram Bayer. Vienna, Cologne and Weimar: Böhlau, 44-57.
- Judex, Bernhard (2006): ‘Schreiben in der “Denkkammer”’. Thomas Bernhard und das literarische Erbe seines Großvaters Johannes Freubichler – Überlegungen zur poetischen Genese’. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*, 11-33.
- Mittermayer, Manfred (2006): *Thomas Bernhard. Leben - Werk - Wirkung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Parth, Thomas (1995): “*Verwickelte Hierarchien*”. *Die Wege des Erzählers in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Tübingen: Francke.

Topographie einer Beziehung:

Thomas Bernhards *Ein Kind*

Byron Spring

Fotografien spielen in *Ein Kind* eine zentrale Rolle. Der Erzähler bezieht sich immer wieder auf die Bilder, die er aus seiner Jugendzeit aufbewahrt hat (W 441, 442, 459). Andere wiederum werden von ihm ferngehalten, wie etwa das Foto seines Vaters, dessen unverkennbare Ähnlichkeit mit sich selbst dem jungen Bernhard auffällt (W 427). Noch wichtiger ist jedoch, dass keines dieser Bilder im Text reproduziert wird. *Ein Kind* geht über die wahrheitsgetreue Reproduktion von Szenen aus Bernhards Jugend hinaus. In zahlreichen Studien wurde aufgezeigt, dass Diskrepanzen zwischen Bernhards Autobiografien und weiteren Zeugnissen aus seinem Leben bestehen. In Bernhards Werk *Ein Kind*, das 1982 das Prequel zu seinem autobiografischen Projekt darstellt, wird die Kindheit des Autors inszeniert. Diese Inszenierung beginnt mit seiner Geburt in einem niederländischen Heim für alleinerziehende Mütter und setzt sich mit Stigmatisierungen während seiner Schulzeit, der frühen Verstrickung mit der Hitlerjugend und der Zerstörung Salzburgs durch den Krieg fort. Der Text inszeniert aber auch eine Beziehung: die prägende Verbindung zwischen Bernhard und seinem geliebten Großvater mütterlicherseits, dem Wiener Schriftsteller Johannes Freumbichler. Diese Beziehung bestimmt nicht nur, wie Bernhard die Welt betrachtet, sondern auch die Art und Weise, wie er auf weltliche Situationen reagiert. Was Berners Fotosammlung so durchdringlich für *Ein Kind* macht, sind seine Darstellungen der Topographie dieser Beziehung: die gemeinsamen Orte und Erfahrungen, die dem jungen, empfindsamen Bernhard seine unnachahmliche Stimme verleihen.

Diese Beziehung schwingt von Anbeginn an in Berners Sammlung mit, in einer Darstellung von Ettendorf in Traunstein, dem Ausgangspunkt von *Ein Kind* und zugleich einer der am häufigsten analysierten Szenen in Bernhards Autobiografien. Der achtjährige Bernhard, der noch nie Fahrrad gefahren ist, beschließt, mit dem Waffenrad seines Stiefvaters von Traunstein zum Haus seiner Tante Fanny in Salzburg zu fahren (W 408). Er sonnt sich in dem Erfolg seiner ersten Tour mit dem Fahrrad, das zu groß ist, als dass er auf dem Sattel sitzen könnte, und wünscht sich, dass er doch nur von seinem „wie nichts auf der Welt geliebtem Großvater“ (ebd.) gesehen werden könnte. Als das Kind plötzlich vom Fahrrad in einen Graben geworfen wird, verwandelt sich seine Begeisterung in einen Rausch der Selbstgeißelung. Ein Sturm begleitet die Panik des Kindes über sein Vorhaben, das er zunehmend als existenzielles Verbrechen ansieht: „Das Wort *unverzeihlich* markierte

fortwährend meine Gedanken“ (W 409). Sich selbst eingestehend, dass ihm nicht einmal die Adresse seiner Tante bekannt ist, fühlt sich das Kind zusehends einsam, hilflos und verlassen. Die Worte seines Großvaters hallen in seinen Ohren: „Die Welt ist widerwärtig, unerbittlich, tödlich. Wie recht er hatte.“ (W 412) Dieses Adjektiv-Trikolon bedeutet mehr als eine kindliche Schwarzmalerei. Es spielt mit den Merkmalen der Sprache Bernhards. Das Adjektiv „widerwärtig“, von Bernhard häufig verwendet für den Ausdruck von Abscheu, wiederholt sich in seinen literarischen Stimmen. Das Zitat von Bernhards Großvater wird weder im Konjunktiv formuliert noch kursiv geschrieben. Es bestehen kaum Unterschiede zwischen den Äußerungen des Großvaters in *Ein Kind* und jenen von Bernhard. Diese Anwesenheit von Bernhards Großvater, der Schlüssel zum Verständnis der sprachlichen Entwicklung des gleichnamigen Kindes in *Ein Kind*, ist in vielen Fotos Berners naheliegend.

Berners drittes Foto, die Eisenbahnbrücke, ist beispielhaft dafür. Die Stille des Wassers und die kahlen Bäume erinnern genau an jene Leere, die Bernhard in der Gegend liebte (W 415). Die schiere Größe des Bauwerks stellt den angrenzenden Steg und die einsame Person, die in die Ferne geht, in den Schatten: „Mein Wunderwerk der Technik, es wird ein hundert Meter über die Traun von Osten nach Westen gespannt, genial, kühn, also höre ich meinen Großvater, diese Konstruktion: die Eisenbahnbrücke!“ (ebd.). Auch hier prägen die Beschreibungen von Bernhards Großvater die Bewunderung des Kindes der riesigen Brücke. Wie die Reaktion des Kindes auf diesen Anblick die Worte seines Großvaters widerspiegelt, präsentiert der Erzähler das Unheil des Jungen und seiner Volksschulkameraden als Nachahmung des Anarchismus seines Großvaters. „Sechs-, Sieben-, Achtjährige Anarchisten“ vertrieben sich an der sogenannten Weinleite nachmittags die Zeit, indem sie Steine und Holz auf die Gleise der entgegenkommenden Züge legten (W 415-6). Die Perspektive von Berners Foto fängt genau diese Szene ein und kontrastiert die Stille des Schnees und des auftauenden schwarzen Eises in der Mitte, den Turm im Hintergrund und die schiere Geschwindigkeit der vorbeirauschenden Lokomotive, als ob sie einen Bruch in den Wolken erzeugte. Die schweren Gegenstände, die die Kinder auf die Schienen legen, können den Zügen nicht standhalten und werden zerschmettert. Die Kinder entwickeln das Spiel weiter und legen Münzen auf die Gleise, die vom Zug zerquetscht werden sollen. Aus der Sicht Bernhards erfordert dieses Spiel Kunstfertigkeit: „dem Dilettanten sprang die Münze weg, und er fand sie im Geröll und im Gestrüpp der Weinleite nicht wieder“ (W 416). Der Begriff „Dilettant“ hat bei Bernhard eine ironische Funktion, indem er für Beleidigungen verwendet wird und gleichzeitig eine Anspielung an den Großvater beinhaltet. Freumbichler wird als intolerant gegenüber dem sinnlosen Geschwätz der angeblich gebildeten Leute dargestellt: „Bis an sein Lebensende haßte er ihren Artikulationsdilettantismus“ (W 419).

Das Spiel der Münzenzerquetschung ist bis zu einem gewissen Grad ein Symbol für einen Prosastil, der von den Begriffen und Phrasen seines Großvaters geprägt wurde.

Der Stil von Bernhards Großvater hat demnach prägenden Einfluss darauf, wie das kleine Kind seine Kindheitserfahrungen ausdrückt. *Ein Kind* ist ein Text, der häufig von den vorangehenden Bänden in der Pentalogie unterschieden wurde. Im Titel wurde sowohl auf den bestimmten Artikel als auch auf den Untertitel verzichtet. Der Stil des Textes ist von den abschweifenden Tiraden von *Die Ursache. Eine Andeutung* weit entfernt. Die wiederkehrenden Wendungen und eigenwilligen Ausdrücke von Bernhards Großvater in diesem Text sind jedoch auch als Parallelen zu dem kunstvollen Prosastil, den Bernhard in vorangehenden Bänden kultiviert, zu verstehen. Darüber hinaus zitiert Bernhard in *Ein Kind* verschiedene Phrasen seines Großvaters, die ihn sein ganzes Leben lang begleitet haben: „Wir müssen nur tätig sein, niemals untätig, dieses großväterliche Wort hätte ich immer im Ohr, auch heute noch bestimmt es meinen Tagesablauf“ (W 419). Nach der missglückten Radtour des Kindes erwägt es, seinem Großvater, den er als Autoritätsperson in seiner Familie darstellt, zu antworten. Diese Autorität kann in weiterem Sinne betrachtet werden. Die Spuren der Worte des Großvaters in Bernhards eigener Erzählstimme legen nahe, dass sein Großvater Bernhard auch die Befugnis gibt, seine eigene Darstellung seiner Kriegskindheit zu liefern. Diese zentrale Beziehung in *Ein Kind* wird als Grundlage der literarischen Kreativität des Autors inszeniert.

Dies unterstreicht die Bedeutung vieler Berner-Fotografien in dieser Sammlung. Insbesondere die Eisenbahnbrücke ist untrennbar mit den Denkmustern von Bernhards Großvater verbunden. In *Ein Kind* reflektiert Bernhard seine Gespräche mit seinem Großvater über den Anarchismus, die bei dem Jungen zu Träumen der Zerstörung führten: „wie dieses Höchste zum Einsturz zu bringen sei“ (W 417). Der Superlativ bringt die Ungeheuerlichkeit der Brücke mit dem Göttlichen in Einklang und belastet die imaginäre Zerstörung der Brücke mit dem apokalyptischen Willen, alle Autorität zu stürzen. Dies geht in Berners Fotos nicht verloren. An der „Weinleite“ wird die Lokomotive mit dem entfernten Bild des Kirchturms auf der anderen Seite des Fotos kontrastiert. Die Eisenbahnbrücke unterstreicht außerdem die Beziehung zwischen Individuum und Hochbauten, die Bernhard fasziniert: „Die Vorstellung, daß ein Päckchen Sprengstoff von der Größe unserer Familienbibel genügt, um die weit über hundert Meter lange Brücke zum Einsturz zu bringen, faszinierte mich wie nichts“ (W 416-17). Freumbichler befähigt den jungen Bernhard dazu, seine Erfahrungen in Gedanken neu zu erschaffen. Diese Fähigkeit taucht an anderer Stelle auf. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Ein Kind* arbeitete Bernhard an seinem letztveröffentlichten fiktiven Werk *Auslöschung*, eine Erzählung, in der der

Protagonist Franz-Josef Murau einen Bericht über sein Wolfsegg-Erbgut mit dem klaren Ziel verfasst, das historische Erbe seiner Familie auszulöschen. Diese Möglichkeit existiert jedoch nur in der Theorie: „In der Theorie sei es möglich“, wie der Großvater in *Ein Kind* feststellt, „alle Tage und in jedem Augenblick alles zu zerstören, zum Einsturz zu bringen, auszulöschen“ (W 417).

Die Wernhardtstraße im 16. Wiener Gemeindebezirk bildet den Hintergrund für diese familiäre Beziehung: „In der Wernhardtstraße [...] habe ich zum erstenmal in meinem Leben das Wort Großvater ausgesprochen“ (W 441). Bernhard gibt in *Ein Kind* an, mehrere Fotografien aus der Zeit aufbewahrt zu haben. Darunter sind Bilder vom Rodeln mit dem Großvater und von Fahrten entlang der Eisentore der Psychiatrie Steinhof: ein Schauplatz, der später in diesem Jahr in Bernhards Bericht über seine Beziehung zu Paul Wittgenstein in *Wittgensteins Nefte* wiederauftaucht. Weniger Fotos habe er von seinen Großeltern sowie von seiner Mutter und Onkel Farald zusammen. Während der junge Bernhard auf allen Fotos, die er aufbewahrt, einen gesunden Eindruck macht, scheinen die Lebensbedingungen für seine Familie weitaus kritischer zu sein. Bernhard kommentiert, wie schwach und abgemagert sie aussahen, als sie in Wien ums Überleben kämpften, und wie schwierig sich der schriftstellerische Erfolg seines Großvaters gestaltete. Nachdem Bernhard über zwanzig Jahre in der Stadt gelebt hat, mangelt es seiner Beschreibung der Unfähigkeit seines Großvaters, weiterzumachen, nicht an seinen üblichen Bosheiten und Übertreibungen, „weil es ihm widerwärtig war, fortwährend bei irgendeinem skrupellosen Verleger zu antichambrieren“ (W 445): Berners Foto von der Wernhardtstraße in Wien fängt diese Finsternis ein. Die Silhouette eines Baumes, der den Rahmen verdeckt, spiegelt die Beschreibung des Fensters des Erzählers in der Wernhardtstraße, der auf eine riesengroße Akazie blickt, wider. Die Silhouette des Baumes führt zu einem Bruch auf dem Foto, was auf die zerbrochene Beziehung zu einer Stadt verweist, der sein Großvater endgültig den Rücken kehrt.

Bernhard und seine Großeltern ziehen in eine Bahnhofswirtschaft in Seekirchen. Berners Foto vermittelt das Elend dieser Lebensbedingungen, „in einem Gästezimmer, in welchem ständig unsere Wäsche über unseren Köpfen hing“ (W 445). Die Gegenüberstellung von Residenz und Stadtbild der Wernhardtstraße verdeutlicht, wie beträchtlich diese Veränderung für den jungen Bernhard ist. Sein Großvater, der weltgewandte Schriftsteller, wird nach wie vor mit Faszination, gleichzeitig jedoch mit Argwohn betrachtet: „Ein Romanschreiber, ein Denker!“ (W 446) Die Stille in Berners Fotografie birgt den Pathos der Großeltern, indem sie leben, so gut sie können und sich gleichzeitig um den dreijährigen Bernhard kümmern. In *Ein Kind* enthüllt Bernhard die Veränderung durch seine Erfahrung:

„Die Welt war nicht aus Mauern wie in Wien, sie war grün im Sommer, braun im Herbst, weiß im Winter“ (W 447). Die Darstellungen des winterlichen Seekirchen in Berners Fotografien veranschaulichen dies. Die Landschaft in der Region um den Wallersee in Seekirchen, wo sein Vater geboren wurde und wo seine Mutter ihre Kindheit verbracht hatte, verbindet Bernhard stattdessen mit den Märchen, die sein Großvater für den jungen Bernhard erfunden hatte, als er im Bett lag. Berners Fotografien von Seekirchen – die Weite des Wallersees, die sich in die neblige Ferne streckt, und die schneebedeckte Schönheit des Friedhofs – verstärken das Staunen des jungen Bernhard in dieser neuen Umgebung. *Ein Kind* beschreibt, wie Bernhard immer wieder mit Fragen zu Namen und Beschreibungen auf den Grabsteinen zu seinem Großvater kam, was ihn dazu ermutigte, selbst zu antworten: „Die Fragen häuften sich, die Antworten waren immer mehr Mosaiksteine des großen Weltbilds“ (W 448). Berners Sammlung bildet ein ähnliches Mosaik der familiären Interaktionen, die Bernhards eigenes Weltbild formen.

Dieses Mosaik verdeutlicht die Bedeutung von *Ein Kind* für Bernhards Schaffen. Dieser Text bewegt sich an einer Schwelle zwischen Bernhards autobiografischen Schriften und seinen späteren metafiktionalen Erkundungen menschlicher Beziehungen in *Wittgensteins Neffe*, *Beton* und *Der Untergeher*. Während Berners Fotografien die Eindrücke von Bernhards Kindheit und seinem frühen Leben in städtischen und provinziellen Regionen festhalten, ist diese Sammlung auch die Topographie einer Beziehung. Die zunächst spärlichen und unscheinbaren Schauplätze vieler Berner-Fotografien gewinnen als Schauplätze der Verbindung zwischen Bernhard und seinem Großvater an Bedeutung. Berners künstlerische Auseinandersetzung mit *Ein Kind* ist ein Beweis für die Wechselwirkungen und Nachahmungen, die im Mittelpunkt des Textes stehen: Die Beziehung, die den Blick des jungen Bernhard auf die Welt formt und ihm hilft, seine Erfahrungen der Kriegszeit mit gestärkter Autorität zu bewältigen.

Übersetzung: Anita Tuta

Literatur

Huber, Martin (1995): „Möglichkeitsfetzen von Erinnerung“. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie. In: Bayer, Wolfram (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 44–57.

- Judex, Bernhard (2006): Schreiben in der „Denkkammer“. Thomas Bernhard und das literarische Erbe seines Großvaters Johannes Freubichler – Überlegungen zur poetischen Genese. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch* 2005/06, 11-33.
- Mittermayer, Manfred (2006): *Thomas Bernhard. Leben - Werk - Wirkung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Parth, Thomas (1995): „*Verwickelte Hierarchien*“. *Die Wege des Erzählers in den Jugenderinnerungen Thomas Bernhards*. Tübingen: Francke.

Heiko Berner

Photo-Illustrations for Thomas
Bernhard's *A Child*

Fotografische Illustrationen zu
Thomas Bernhards *Ein Kind*

01 Ettendorf

‘Kein Zweifel, ich musste den Gang zu meiner Mutter über meinen Großvater machen, der mit meiner Großmutter in Ettendorf wohnte, in einem alten Bauernhaus, nur hundert Schritte von der berühmten Wallfahrtskirche entfernt, vor welcher alljährlich am Ostermontag der sogenannte Georgiritt stattfindet.. Meine Mutter und ich, wir wären nicht in der Lage gewesen, eine Katastrophe zu verhindern.’ (EK 19, W 415)

‘Undoubtedly I would have to approach my mother by way of my grandfather, who lived with my grandmother in Ettendorf, in an old farmhouse only a few hundred yards from a famous place of pilgrimage where every Easter Monday the villagers stage a cavalcade in honour of St George, which is known as St. George’s Ride.’ (GE 8)



02 Weinleite (Wine Slope)

‘Ich erinnere mich, dass ich in der Langeweile der Nachmittage sehr oft Steine auf die Geleise gelegt habe, ohne Zweifel zu kleine für die gigantischen Lokomotiven, die ich und meine Volksschulkollegen so gern in die Tiefe stürzen gesehen hätten. Sechs-, sieben-, achtjährige Anarchisten übten sich, wenn auch ohne Erfolg, an der sogenannten Weinleite, indem sie stundenlang in der Hitze Steine und Holzprügel herbeischafften und auf die Geleise legten und sich auf die Lauer hockten. Die Züge dachten nicht daran, zu entgleisen und mit ihrem Waggongefolge in die Tiefe zu stürzen.’
(EK 20f., W 415-16)

‘I recall how, on boring afternoons, I would often place stones on the rails – too small, of course, to impede the gigantic locomotives which my friends from the elementary school and I would have loved to see plunging into the depths. Anarchists of six, seven and eight years old, we did our training on an area of sloping ground by the tracks known as the Wine Slope, spending hours in the hot sun collecting stones and sticks, placing them on the track, and lying in wait. The trains resolutely refused to be derailed and plunge into the depths with all their carriages.’ (GE 9)



03 Eisenbahnbrücke, Traunstein (Railway Bridge, Traunstein)

‘Die Eisenbahnbrücke über die Traun, zu der ich aufblickte wie zu meiner allergrößten Ungeheuerlichkeit, einer viel größeren Ungeheuerlichkeit, naturgemäß als Gott, mit dem ich zeitlebens nichts anzufangen wusste, war mir das Höchste. Und gerade deshalb hatte ich immer darüber spekuliert, wie dieses Höchste zum Einsturz zu bringen sei. Mein Großvater hatte mir alle Möglichkeiten, die Brücke zum Einsturz zu bringen, aufgezeigt. Mit Sprengstoff könne man alles vernichten, wenn man nur wolle. In der Theorie vernichte ich jeden Tag alles, verstehst du, sagte er.’ (EK 23, W 417)

‘The railway bridge over the Traun, which I contemplated from below as I contemplated my very greatest enormity – an enormity far greater than God, of course, whom I have never been able to make much of at any time in my life – was the biggest thing I know. And for this very reason I had always speculated on ways of bringing about its collapse. My grandfather had shown me all the possible ways of achieving this. One could destroy anything with explosives if one wanted to. In theory I destroy everything every day, you understand, he said.’ (GE 10)



04 Volksschule, Traunstein (Elementary School, Traunstein)

‘Die Schulen überhaupt und die Volksschulen im besonderen seien grauenhafte, schon den jungen Menschen in seinen Ansätzen zerstörende Institutionen. Die Schule an sich sei der Mörder des Kindes. Und in diesen deutschen Schulen sei überhaupt die Dummheit die Regel und der Ungeist der treibende. Da es nun aber einmal Pflicht sei, die Schule zu besuchen, müsse man seine Kinder hinschicken, auch wenn man wisse, man schicke sie ins Verderben. Die Lehrer sind die Zugrunderichter, sagte mein Großvater.’ (EK 52, W 435)

‘Schools in general, and elementary schools in particular, were ghastly institutions which destroyed the young before they had begun to develop. Schools actually murdered the children who attended them. And in these German schools stupidity was the rule and brainlessness the guiding spirit. But since there was a legal obligation to send one’s children to school, one had to comply with it, even though one knew one was sending them to their ruin. Teachers cause nothing but ruin, my grandfather said.’ (GE 23)



05 Wernhardtstraße, Wien

‘Sie hatte mich noch einmal in den Wäschekorb gelegt und war mit mir über Tag und Nacht nach Wien. Ich hatte von jetzt an nicht nur meine Mutter, ich hatte auch Großeltern. In der Wernhardtstraße im sechzehnten Bezirk, in der Nähe des Wilhelminenspitals, habe ich zum ersten Mal im Leben das Wort *Großvater* ausgesprochen.’ (EK 61, W 441)

‘Stowing me once more in the clothes basket, she travelled with me to Vienna; the journey took a whole day and a night. From now on I had not only my mother but my grandparents too. It was in the Wernhardtstrasse, in the sixteenth district near the Wilhelminenspital, that I first uttered the word grandfather.’ (GE 27)



06 Wilhelminenspital, Wien

‘Es heißt, ich sei in meinem zweiten Jahr von der Singer-Nähmaschine meiner Großmutter heruntergefallen, auf die mich mein Onkel gesetzt hatte. Mit einer Gehirnerschütterung sei ich mehrere Tage im Wilhelminenspital gelegen. Daran erinnere ich mich nicht.’ (EK 61-62, W 441-42)

‘I am supposed, in my second year, to have fallen off my grandmother’s Singer sewing machine, on which I had been placed by my uncle. The result was that I spent several days in the Wilhelminenspital with a concussion. I cannot remember this.’ (GE 27)



07 Bahnhofswirtschaft, Seekirchen (Railway Inn, Seekirchen)

‘Der Aufbruch aus Wien, auf das Land, nur sechs Kilometer von Henndorf, also der engeren Heimat entfernt, muss ziemlich abrupt vorgenommen worden sein, denn ich erinnere mich, dass wir zuallererst in der Bahnhofswirtschaft von Seekirchen Station machten. Mehrere Wochen hausten wir dort in einem Gästezimmer, in welchem ständig unsere Wäsche über unseren Köpfen hing, und wenn ich *Gute Nacht* sagte, damals hatte ich dazu noch die Hände gefaltet, schaute ich durch ein hohes Fenster direkt auf den sich rasch unter der versinkenden Sonne verdüsternden See.’ (EK 67, W 445)

‘Their departure from Vienna to the country, to a place only four miles from Henndorf, where they originally came from, must have been fairly sudden, for I recall that we stayed first of all at the railway inn in Seekirchen. We spent several weeks in a guest-room there, with our washing constantly hanging over our heads; and when I said good night (I still folded my hands when I said good night) I could look through a tall window directly onto the lake, which quickly grew dark under the setting sun.’ (GE 30)



08 Wallersee, Seekirchen

‘Hier also war mein Vater geboren worden, hier verbrachte meine Mutter ihre Kindheit, in der Umwelt des Sees, der für mich voller ungelöster Rätsel und der Mittelpunkt zahlreicher von meinem Großvater für mich vor dem Zubettgehen erfundener Märchen war.’ (EK 70, W 447)

‘It was here, then, that my father had been born and that my mother had spent her childhood, close to the lake. This lake was to me a completely unsolved mystery and lay at the centre of numerous fairy stories which my grandfather made up specially for me just before bedtime.’ (GE 31)



09 Friedhof, Seekirchen (Graveyard, Seekirchen)

‘Mein bevorzugter Platz in Seekirchen war von allem Anfang an der Friedhof, mit seinen pompösen Grüften, den riesigen Granitgrabsteinen der Wohlhabenden, den kleinen verrosteten Eisenkreuzen der Armen und den winzigen Holzkreuzen der Kindergräber. Die Toten waren schon damals meine liebsten Vertrauten, ich näherte mich ihnen ungezwungen.’ (EK 70, W 447)

‘From the very beginning my favourite place in Seekirchen was the cemetery, with the pompous tombs and the enormous granite gravestones of the well-to-do, the little rusted iron crosses of the poor, and the tiny white wooden crosses on the children’s graves. Even at this time the dead were my dearest confidants, whom I could approach freely.’ (GE 31)



10 Mirtelbauernhäusl, Seekirchen I (Mirtel Cottage, Seekirchen I)

‘Eines Tages zogen wir drei, mein Großvater, meine Großmutter und ich, einen alten wahrscheinlich nicht nur für diesen Zweck angeschafften kleinen Leiterwagen mit unseren gesamten Habseligkeiten auf die sogenannte Bräuhaushöhe.’ (EK 74, W 450)

‘One day the three of us – my grandfather, my grandmother, and I – transported our belongings to what was known as the Brewery Hill on an old handcart, which had probably not been acquired solely for this purpose.’ (GE 33)



11 Mirtelbauernhäusl, Seekirchen II (Mirtel Cottage, Seekirchen II)

‘Eines Tages kam es, und meinem Großvater musste zur gleichen Zeit die Veröffentlichung eines Artikels gelungen sein, denn wir bekamen einen Eumig-Radioapparat, den mein Großvater wie das damals üblich war, in der Küchenecke auf einem an die Wand geschraubten Brett postierte. Andächtig saßen wir von da an am Abend am Küchentisch und hörten.’ (EK 76f., W 451)

‘Then one day we got electric light; my grandfather must have just had an article accepted for publication, for we also got an Eumig radio, which my grandfather installed in the kitchen on a shelf screwed into the wall, as was then customary. From then on we spent the evenings sitting religiously at the kitchen table, listening in.’ (GE 34)



12 Hippinghof I (Hipping Farm I)

‘Durch meine Großmutter kam ich auf den Hippinghof. Hier war mein Paradies.’ (EK 77, W 451)

‘Through my grandmother I was able to visit Hipping Farm. To me this was paradise.’ (GE 34)



13 Hippinghof II (Hipping Farm II)

‘Auf dem Hof gab es an die siebzig Kühe und sogenannte Jungtiere, ganze Horden von Schweinen und, abgesehen von Hunderten von Hühnern, die überall herumflatterten und den ganzen Tag von der Frühe bis in die Nacht hinein alles zergackerten, drei oder vier Pferde. Den Traktor gab es noch nicht.’ (EK 77, W 451)

‘The farm had seventy cows together with their young, hordes of pigs, hundreds of hens which fluttered about and clucked away from morning till night, and two or three horses. There was no tractor at that time.’ (GE 34)



14 Hippinghof III (Hipping Farm III)

‘Manchmal war ich wochenlang in Hipping, ich schlief neben den Pferdeknechten mit meinem neuen Freund, dem sogenannten Hippinger Hansi, dem älteren von zwei Hippinger Söhnen zusammen.’
(EK 79, W 452-53)

‘Sometimes I spent weeks at Hipping Farm, sleeping next to the stable lads with my new friend, known as Hipping Hansi, the elder of the owners’ two boys.’ (GE 35)



15 Fischach, Seekirchen

‘Mein Großvater setzte sich auf einen Baumstumpf und sagte: Dort, die Kirche! Was wäre dieser Ort ohne die Kirche. Oder: Da, dieser Sumpf! Was wäre dieser Ort ohne diesen Sumpf. Stundenlang saßen wir vor allem am Ufer der Fischach, die aus dem Wallersee Richtung Salzach fließt, in vollkommenem Einverständnis.’ (EK 81f., W 454)

‘My grandfather would sit down on a tree stump and say, Look, there’s the church! What would this village be without the church? Or, Look at that bog! What would this wilderness be without that bog? We used to sit for hours, especially on the bank of the Fischach, which flows out of the Wallersee to join the Salzach, and we were completely at one.’ (GE 36)



16 Kirche, Seekirchen (Church, Seekirchen)

‘In aller Früh wurde in die Kirche gegangen. Im sogenannten Sonntagsanzug. Mich schauderte unter den Verfluchungen, die von der Kanzel herunter kamen.’ (EK 84, W 456)

‘We went to the early mass dressed in our Sunday best. I used to quake at the comminations that came from the pulpit.’ (GE 37)



17 Zuhause, Traunstein (Home, Traunstein)

‘Poschinger, Trauerausstattung stand über der Geschäftstür zu lesen. In diesem Hause sollten wir fortan leben. Wir hatten zwei Kisten in einem großen Zimmer, das wir von jetzt an als Wohnzimmer bezeichneten, stehen, darauf saßen meine Mutter und ich und verzehrten jeder ein Paar Wiener Würstchen mit Senf. Es war kalt und unfreundlich, und die Räume waren nicht ausgemalt. Es waren nur zwei Zimmer und eine Küche, das große Zimmer, das Wohnzimmer, hatte jeweils zwei Fenster auf die Schaumburgerstraße und auf den Taubenmarkt, das kleinere, das Schlafzimmer, ein Fenster auf die Schaumburgerstraße, dazu gab es noch einen sogenannten Holz- und Kohlenverschlag, der fensterlos war. Das Wasser war auf dem Gang, ebenso, auf dem anderen Ende, auf der Taubenmarktseite, die Toilette. Ich kann nicht behaupten, dass ich glücklich gewesen wäre.’ (EK 109, W 472)

‘Over the door of the shop were the words POSCHINGER FUNERAL SERVICES. This was the house in which we were to live from now on. Two chests containing our belongings stood in a big room which from now on we called the living room. My mother and I sat on them and ate a couple of sausages with mustard. It was cold and unfriendly, and the rooms were undecorated. There were only two rooms and a kitchen; the large room, the living room, had two windows looking out onto the Schaumburgerstrasse and two looking onto the Taubenmarkt, while the smaller room, the bedroom, had one window looking onto the Schaumburgerstrasse. There was also a cupboard for wood and coal with no window. The water tap was in the passage, at the far end of which, on the Taubenmarkt side, was the toilet. I can’t say I was happy.’ (GE 48)



18 Wochinger Eck

‘Ich schwänzte zum erstenmal die Schule, meine Angst, ohne Hausaufgabe mich meinen Lehrern auszuliefern, war auf einmal zu groß. Ich wollte nicht vor den Lehrer treten, der mich an den Ohren zieht, und wenn ihm das keinen Spaß mehr macht, mir an die zehnmahl auf die ausgestreckte Hand schlägt mit dem Rohrstock. [...] Ich hatte einen eingezogenen Kopf. Es fröstelte mich. Ich hockte mich auf dem sogenannten Wochinger-Eck, einem beliebten Ausflugspunkt, ins Gras und heulte.’ (EK 115, W 475-76)

‘I played truant from school for the first time, since I suddenly had an overwhelming dread of presenting myself to my teachers without having done my homework. I did not want to go up to the teacher, who would tweak my ears and then, when he got more fun out of that, give me about ten strokes of the cane on my outstretched hand. [...] I drew in my head. I was shivering. I squatted in the grass at the so-called Wochinger Eck, a popular haunt for walkers, and wept out loud.’ (GE 51)



19 Schnitzelbaumerstiege, Traunstein (Schnitzelbaum Steps, Traunstein)

‘Mein Großvater wusste auch keinen Ausweg. Das Zusammensein mit ihm entschädigte mich, sobald ich konnte, rannte ich über den Taubenmarkt und die sogenannte Schnitzelbaumerstiege hinunter zum Gaswerk und an diesem vorbei nach Ettendorf. Das dauerte eine Viertelstunde. Keuchend fiel ich meinem Großvater in die Arme.’ (EK 120, W 479)

‘Even my grandfather knew of no way out. Being with him was my compensation. As soon as I could, I would run across the Taubenmarkt, down the Schnitzelbaum Steps to the gasworks and past the gasworks to Ettendorf. That took a quarter of an hour. Panting for breath, I would fall into my grandfather’s arms.’ (GE 53)



20 Zugfahrt (Train Journey)

‘Meine erste Reise führte mich nach Waging. Der Zug führte unmittelbar unterhalb des großelterlichen Hauses in Ettendorf vorbei. Ich weinte, als ich vorbeifuhr. Die Lokomotive stieß wie mit letzten Kräften ihren Dampf aus. Es ging durch Wälder, in Schluchten hinein, durch Sümpfe und Wiesen. Ich sah meinen Platz in der Klasse: er war leer. [...] Ungefähr um die Zeit, da Schulschluss gewesen war, erschien ich zuhause.’ (EK 121, W 480)

‘My first journey took me to Waging. The train passed directly below my grandparents’ house at Ettendorf; I cried as we passed it. The engine gave off steam as if in some supreme effort. The route lay through woods, ravines, marshes, and meadows. I pictured my place in the classroom: it was empty. [...] At about the time when school ended, I turned up at home.’ (GE 54)



21 Poschinger Gruft (Poschinger Crypt)

‘Ich hatte [...] meine zweite Freundin. Ich ging mit ihr an die Traun, ich turnte mit ihr auf dem Gestänge der Eisenbahnbrücke, ich lief mit ihr an den Tennisplätzen vorbei nach Bad Empfing, von wo aus es nicht weit auf den Waldfriedhof war. Dort bestaunte ich immer wieder die monumentale Poschingergruft. Maria, die Letztverstorbene, die Burghausener Studienrätin, war auf einem großen an den Granit angelehnten Foto abgebildet. Wenn man in die Gruft hineinrief, hallte es furchtbar wider.’ (EK 156, W 502-03)

‘I now had a second girl-friend [...]. I went down to the river Traun with Inge, did gymnastics with her on the struts of the railway bridge, and went running with her past the tennis courts to Bad Empfing, which was only a short walk from the cemetery in the wood. There I was again and again amazed by the grandiose tomb of the Poschingers. Maria, the latest of them to die (the one who had been a secondary school teacher in Burghausen), was pictured on a large photograph which leant against the granite. When one called into the tomb, a terrible echo came out.’ (GE 69)



22 Jahrmarkt in der Au, Traunstein (Funfair in the Au, Traunstein)

‘Für den sogenannten Jahrmarkt in der Au bekam ich, zum Unterschied von der Winter Inge und den andern Bürgerskindern, kein Geld. Ich musste es mir verdienen. Ich ließ mich stundenweise beim Karussell anstellen, mit andern zusammen ging ich wie der berühmte Brunnenesel hunderte-, vielleicht tausendmal im Kreis, um das Karussell in Gang zu halten.’ (EK 161, W 505)

‘Unlike Inge Winter and the other middle-class children, I was given no money to spend at the annual fair in the Au; I had to earn it myself. I got myself employed by the hour on the roundabout; along with other children I went round in a circle, like the donkey at the well, hundreds, perhaps thousands of times to keep the roundabout moving.’ (GE 71)



Contributors / Mitwirkende

Heiko Berner has a Professorship at the University of Applied Sciences, Salzburg, where he researches and teaches on the courses BA Social Work and MA Social Innovation. He studied Social Work (Mag. FH), Eastern Slavic Studies (M.A.), Empirical Cultural Studies (M.A.) and Education and Science (PhD). Already in 1999, in the course of his diploma thesis, he dealt with the documentary photography of Spain under Franco. He has been active in the field of artistic and documentary photography for many years. Several of his photo series can be viewed on his website: www.meta-photo.net

Heiko Berner. Professur an der Fachhochschule Salzburg, tätig in Lehre und Forschung an den Studiengängen BA Soziale Arbeit und MA Soziale Innovation. Studium der Sozialen Arbeit (Mag. FH), der Ostslawistik (M.A.), der Empirischen Kulturwissenschaft (M.A.) und der Bildungs- und Erziehungswissenschaft (PhD). Befasste sich schon 1999 im Zuge seiner kulturwissenschaftlichen Diplomarbeit mit der dokumentarischen Fotografie Spaniens unter Franco. Ist seit vielen Jahren aktiv im Bereich der künstlerischen und dokumentarischen Fotografie. Einzelne Fotoserien sind auf seiner Webseite zu sehen: www.meta-photo.net

Katya Krylova is Lecturer in German, Film and Visual Culture at the University of Aberdeen, UK. She studied German and Italian at Churchill College, Cambridge, where she then completed a PhD in German Literature in 2011. Her first monograph, *Walking Through History: Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard* (Oxford: Peter Lang, 2013), was the winner of the 2011 Peter Lang Young Scholars Competition in German Studies. Her second monograph, *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film and Culture*, was published by Camden House in 2017. She is also the sole editor of the multi-authored volume *New Perspectives on Contemporary Austrian Literature and Culture* (Oxford: Peter Lang, 2018). Her research centres on the legacy of Nazism and memory culture in the Austrian context.

Katya Krylova ist Lecturer in German, Film and Visual Culture an der Universität Aberdeen (GB). Sie studierte Germanistik und Romanistik an der Universität Cambridge, Churchill College, wo sie auch 2011 promovierte. Ihre erste Monographie *Walking Through History: Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard* gewann den 2011 Peter Lang Young Scholars Competition in German Studies. Weitere Publikationen: *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film, and Culture* (2017), *New Perspectives on Contemporary Austrian Literature and Culture* (2018, als Hrsg.). Forschungsschwerpunkte: Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur im österreichischen Kontext.

Ernest Schonfield is Lecturer in German at the University of Glasgow. He studied German and French at the University of Sussex (BA) and German literature at UCL (PhD). His dissertation *Art and its Uses in Thomas Mann's Felix Krull* appeared in 2008. His most recent book is *Business Rhetoric in German Novels: From Buddenbrooks to the Global Corporation* (2018). His current research focuses on critical engagement with the past in German-language literature from 1980 to the present. He edits a website: www.germanlit.org

Ernest Schonfield ist Lecturer in German an der Universität Glasgow. Er studierte Germanistik und Romanistik an der Universität Sussex (BA) und Germanistik an UCL (PhD). Seine Dissertation *Art and its Uses in Thomas Mann's Felix Krull* erschien 2008. Sein letztes Buch *Business Rhetoric in German Novels: From Buddenbrooks to the Global Corporation* wurde 2018 veröffentlicht. Im Mittelpunkt seiner aktuellen Forschung steht die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in der deutschsprachigen Literatur seit 1980. Er betreibt eine Website zur deutschen Literatur: www.germanlit.org

Byron Spring is a doctoral student at the University of Oxford, where he is also a Stipendiary Lecturer in German at Lincoln College. He teaches modern German literature from 1730 to the present as well as translation to undergraduate students. His main research interest is Thomas Bernhard and his contemporaries in the German-speaking and Anglophone worlds in the 1970s and 1980s. Prior to doctoral study, he completed an MA in English literature and German, and an MSt. in German literature, both at Brasenose College, Oxford University.

Byron Spring ist Doktorand und Lehrbeauftragter (Stipendiary Lecturer) für Germanistik an der Universität Oxford (Lincoln College). Er unterrichtet moderne deutsche Literatur seit 1730 und literarische Übersetzung. Sein Forschungsschwerpunkt ist Thomas Bernhard und seine Zeitgenossen in der deutsch- und englischsprachigen Literatur der 1970-er und 80-er. Vorher studierte er Anglistik und Germanistik an der Universität Oxford, Brasenose College (MA und MSt.).

Anita Tuta recently started her PhD in Linguistics and Media Studies at the University of Innsbruck. She researched public communication in the work of Thomas Bernhard for her diploma in journalism and communication science at the University of Vienna. She has taught German as a second and foreign language in Scotland. She is currently working as a copywriter for various agencies in German-speaking countries.

Anita Tuta hat vor kurzem ihr Doktorat der Sprach- und Medienwissenschaft an der Universität Innsbruck begonnen. Sie unterrichtete in Schottland Deutsch als Zweit- und Fremdsprache und beschäftigte sich im Rahmen ihrer Diplomarbeit in Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien mit der öffentlichen Kommunikation Thomas Bernhards. Derzeit ist sie als Texterin für verschiedene Agenturen im deutschsprachigen Raum tätig.

'Photo-Illustrations for Thomas Bernhard's *A Child*' contains 22 pictures. The photos do not try to capture Bernhard's real life story, instead they remain distanced from it. So if there is a reference, it is the textual composition itself. The series foregrounds objects, buildings and landscapes that are mentioned in the text. Again and again, the photos leave spaces resembling theatre scenery or backdrops that can be filled in fictitiously with the help of the accompanying text passages.

The catalogue has an additional purpose: it not only reproduces the photographs, but also takes them as an opportunity for an academic discussion of the text. The illustrations are preceded by three contributions that deal with *A Child* from literary and educational points of view. All texts and quotations appear here in both English and German.

'Fotografische Illustrationen zu Thomas Bernhards *Ein Kind*' umfasst 22 Bilder. Die Fotos versuchen nicht, die reale Lebensgeschichte Bernhards einzufangen, sondern sie bleiben distanziert. Wenn es also eine Referenz gibt, so ist es das Gebilde des dichterischen Textes. Die Serie rückt Gegenstände, Gebäude und Landschaften, die im Text erwähnt werden, ins Zentrum. Gleichzeitig lassen die Fotos immer wieder Leerstellen und gleichen dadurch Theaterkulissen, die entlang der begleitenden Textpassagen fiktiv gefüllt werden können.

Dieser Katalog hat aber noch einen weiteren Anspruch: Er reproduziert nicht nur die Bilder, sondern nimmt sie auch zum Anlass für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text. Den Bildern vorgelagert sind drei Beiträge, die sich aus literatur- und aus bildungswissenschaftlicher Sicht mit *Ein Kind* auseinandersetzen. Alle Beiträge und Zitate erscheinen hier sowohl auf Englisch als auch auf Deutsch.



University
of Glasgow

ISBN 978-0-85261-968-1



9 780852 619681